

Paolo Pellegrino

L'ESTETICA DI G. GENTILE E IL DESTINO DELL'ARTE

1. *La «questione Gentile» nell'attuale dibattito filosofico*

L'interpretazione dell'attualismo ha potuto giovare, nel corso degli ultimi decenni, delle ricerche critiche e bibliografiche di V.A. Bellezza¹,

¹ Il Bellezza ha dedicato con encomiabile abnegazione quasi l'intera sua esistenza di studioso all'analisi e all'approfondimento del pensiero di Giovanni Gentile, di cui ha curato l'allestimento della nuova edizione delle *Opere complete*. A lui, che dell'attualismo è stato «l'interprete più ortodosso», si debbono importanti lavori critici e indispensabili rassegne bibliografiche. Tra questi lavori e rassegne vanno qui segnalati almeno i seguenti: *Bibliografia degli scritti di Giovanni Gentile*, vol. III della collezione *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, Firenze, Sansoni, 1950; *L'esistenzialismo positivo di Giovanni Gentile*, vol. VI della collezione *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, Firenze, Sansoni, 1954; *Rassegna degli studi gentiliani più recenti*, in "Giornale di Metafisica", 1955, n. 1, pp. 119-174; *Gentile e l'attualismo nell'ultimo ventennio*, in "Cultura e Scuola", 1967, n. 24, pp. 95-110; voce *Gentile* dell'*Enciclopedia filosofica*, 2a ed., Firenze 1967, vol. III, pp. 39-54; *L'estetica e la critica letteraria del Gentile negli studi dell'ultimo ventennio*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 1969, n. 3, pp. 446-468, rist. nel vol. XIII della collezione *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 347-371; *La riforma spaventiano-gentiliana della dialettica hegeliana*, in AA. VV., *Incidenza di Hegel*, a cura di F. Tessitore, Napoli, Morano, 1970, pp. 683-756; *Bibliografia degli scritti su Giovanni Gentile*, in AA. VV., *Il pensiero di Giovanni Gentile*, 2 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, vol. II, pp. 903-1000; un'importante raccolta di saggi è, infine, quella curata e introdotta da M. Signore col titolo *Individuo e impegno esistenziale-sociale nell'umanesimo gentiliano*, Postfazione di A. Negri, Lecce, Milella, 1989.

frutto del suo infaticabile lavoro e della sua appassionata fedeltà all'«ortodossia» gentiliana. Eccellenti sistemazioni storiografiche, con un asse ermeneutico variamente orientato, ma con una lettura comunque «intelligente», in grado di provocare ed esaltare il significato delle pagine gentiliane e la loro eredità ed incidenza nelle vicende filosofiche del secondo dopoguerra, sono poi venute ad opera dei due maggiori interpreti dell'attualismo: Eugenio Garin² e Antimo Negri³.

² Dell'intensa e magistrale attività storiografica di E. Garin, occorre tenere presente, tra l'altro, questi lavori, che costituiscono altrettanti punti fermi sull'argomento: *Cronache di filosofia italiana, 1900-1943. Quindici anni dopo, 1945-1960*, 3a ed., Bari, Laterza, 1966; *Storia della filosofia italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966, soprattutto il IV paragrafo dell'Introduzione, dedicato a «Giovanni Gentile e la storiografia idealistica», e l'Epilogo, «Rinascita e tramonto dell'idealismo», nel III vol., pp. 1261-1352; *Introduzione* a G. CAMPIONI - F. LO MORO - S. BARBERA, *Sulla crisi dell'attualismo*, Milano, F. Angeli, 1981, pp. 9-16; *Agonia e morte dell'idealismo italiano*, in AA. VV., *La filosofia italiana dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 3-29; *La filosofia italiana di fronte al fascismo*, in AA. VV., *Tendenze della filosofia italiana nell'età del fascismo*, a cura di O. Pompeo Faracovi, Livorno, Belforte ed., 1985, pp. 17-40; *Introduzione* a G. GENTILE, *Opere filosofiche*, Antologia a cura dello stesso Garin, Milano, Garzanti, 1991, pp. 13-79; *Croce e Gentile interpreti di Marx*, in AA. VV., *Croce e Gentile fra tradizione nazionale e filosofia europea*, a cura di M. Ciliberto, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 3-13;

³ L'imponente mole di articoli, saggi, e volumi dedicati da Negri all'attualismo, scandagliato in tutti i suoi molteplici aspetti - dalla fase della costruzione a quella degli sviluppi ed influenza -, richiederebbe un lungo elenco. Qui ci si limita a fornire i titoli dei principali contributi più tematicamente orientati da un punto di vista estetico, che costituisce peraltro il taglio del presente lavoro. Si vedano: *Le teorie estetiche di Giovanni Gentile* (1956), in *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, vol. IX, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 57-187; *Il carattere sovrastrutturale dell'arte e della letteratura*, in "Il Dialogo", 1958, n. 2, pp. 59-78, e n. 3, pp. 56-71; *Importanza del concetto gentiliano di inattualità dell'arte*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 1964, n. 4, pp. 596-600, poi in *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, vol. XI, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 357-364; *Il concetto di critica e gli studi leopardiani di Giovanni Gentile*, in "Giornale critico della filosofia italiana", II, 1957, pp. 201-228, poi in *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, vol. IX, cit., pp. 190-218 (questi quattro saggi, insieme con molti altri, sono ora ripubblicati in *L'estetica di Giovanni Gentile. Esistenza ed inesistenza dell'arte*, Palermo, L'epos, 1994). Di Negri occorre anche tener presenti: *Giovanni Gentile. 1/Costruzione e senso dell'attualismo; 2/Sviluppi e incidenza dell'attualismo*, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1975; *L'inquietudine del divenire. Giovanni Gentile*, Firenze, Le Lettere, 1992. Di particolare rilievo, infine, anche perché nati in seno agli stessi interessi per l'estetica gentiliana, e per il modo di rendere fertile e attualizzare il significato dell'attualismo, sono i seguenti saggi: *Attualismo e marxismo*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 1958, fasc. I, pp. 64-117, poi in *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, vol. IX, cit., pp. 221-274; *Attualismo e fenomenologia*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 1964, fasc. II, pp. 217-250, poi in

Alla soglia degli anni Novanta, quindi, pur nel perdurare di un clima di diffidenza e, per tratti cospicui, di dichiarata ostilità nei confronti del neoidealismo italiano, non mancavano certo ottimi strumenti di lavoro capaci di orientare, spiegare e ricostruire il senso della lezione attualistica⁴.

A cinquant'anni dalla morte di Giovanni Gentile, placate o almeno sopite le più urgenti passioni politiche che avevano portato ad una sorta di intreccio perverso di repressione e rimozione dell'attualismo e del neoidealismo in generale, è possibile tornare a riflettere sul lascito teorico di Croce e Gentile con un'attitudine interpretativa più sgombra da pregiudizi, non per tracciare un bilancio storiografico distaccato e definitivo, che assomiglierebbe molto a quel «camposanto» di cui parlava Labriola a proposito della storia dell'estetica di Croce⁵, ma per interrogare più in profondità e con più serenità di giudizio le opere di coloro che restano le pietre miliari della tradizione filosofica italiana del nostro Novecento.

In realtà, come ha notato con acutezza un critico, un grande pensiero possiede sempre una «latenza di significati così vasta da disporsi al di là del vero e del falso, non tanto perché non si possa giudicare di esso secondo il vero o il falso, ma perché il volume di senso ch'esso contiene ha uno spettro più ampio dei giudizi attraverso cui ci se ne impossessa»⁶. In questo quadro, si pone la «questione Gentile».

Giovanni Gentile. La vita e il pensiero, vol. XI, cit., pp. 321-355, ora in *Interventi sulla fenomenologia*, Cavallino di Lecce, Capone, 1988, pp. 13-72.

⁴ Ci s'intende qui riferire a quell'autentica miniera di saggi e spunti critici contenuti nei volumi miscelanei pubblicati dal 1948 in poi (Firenze, Sansoni) sotto il titolo *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*: oltre a una serie di studi sul pensiero di Gentile, raccolgono ricerche, documenti e testi inediti. Il quattordicesimo volume, del 1972, opera di Carlo Bonomo, presentando *La prima formazione del pensiero filosofico di Giovanni Gentile*, riunisce importanti documenti e ricerche, nonché materiale inedito. Senza pretesa di completezza, ai già citati lavori di Bellezza, Garin e Negri, occorre comunque aggiungere anche altri contributi: A. LO SCHIAVO, *Introduzione a Gentile*, Roma-Bari, Laterza, 1974; M. DI LALLA, *Vita di Giovanni Gentile*, Firenze, Sansoni, 1975; S. ROMANO, *Giovanni Gentile. La filosofia al potere*, Milano, Bompiani, 1984; J. JACOBELLI, *Croce Gentile. Dal sodalizio al dramma*, pref. di N. Bobbio, Milano, Rizzoli, 1989.

⁵ Cfr. B. CROCE, *Avvertenza alla V edizione dell'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990, p. XIV.

⁶ S. NATOLI, *Giovanni Gentile filosofo europeo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 8.

La filosofia di Gentile possiede uno spessore ed un potenziale di senso sicuramente più ampi di quelli finora ricostruiti dalla critica. E questo già di per sé autorizza a farne una questione di teoria e a prevedere altri approcci ed esiti storiografici. Questo saggio vuole essere una riflessione agile e sobria, tesa a considerare la filosofia dell'arte gentiliana come un osservatorio privilegiato a partire dal quale saggiare la coerenza e l'organicità dell'estetica con l'insieme del sistema teorico, proprio perché l'estetica non è praticata come riflessione specialistica ma è risolta nel problema critico dell'*esperienza* in generale⁷, e come uno dei transiti più significativi per ripercorrere i momenti salienti della filosofia dell'atto.

L'attualismo si caratterizza come una delle modalità peculiari attraverso cui la soggettività moderna giunge a compimento ed «esce da sé». Nella crisi della modernità, la filosofia di Gentile mantiene un suo timbro e una sua originalità derivanti dal fatto che egli attinge la crisi della soggettività moderna come crisi specifica di una cultura e di una mentalità a cui egli è interno e di cui diviene protagonista: la cultura della modernità così come si esprime nella storia d'Italia. In questo senso, Gentile fa sua la lezione di Spaventa e la spinge alle sue più estreme conseguenze⁸.

⁷ Questo è l'assunto di E. GARRONI, *Estetica e problema critico. La filosofia italiana, Gentile e il caso Croce*, in AA. VV., *L'estetica italiana del '900*, a cura di A. Trione, Napoli, Nuove Edizioni Tempi Moderni, 1993, pp. 61-76, qui p. 62. Del Garroni cfr., altresì, *Estetica*, Milano, Garzanti, 1992, soprattutto pp. 63-73.

⁸ A conclusione del suo saggio su Spaventa (1924), Gentile invita i giovani a guardare a lui «come al più compiuto rappresentante della nostra eredità spirituale, che alla filosofia straniera non s'ispirò se non per acquistare la coscienza più profonda delle più alte esigenze speculative del tempo moderno, e giovarsene a illuminare e quindi a fecondare tutti i germi di vita che erano nella nostra grande tradizione: così nei nostri grandi pensatori del Rinascimento, araldi e martiri del nuovo pensiero europeo, come nei più illustri filosofi usciti nel secolo XIX dallo stesso indirizzo cattolico nazionale. In lui tutte le correnti confluirono e si unificarono; con lui la vecchia Italia si chiuse, e si aprì la nuova, con nuovi problemi, col bisogno e col programma di un nuovo pensiero e di una nuova vita» (G. GENTILE, *Bertrando Spaventa*, saggio introduttivo a B. SPAVENTA, *Opere*, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1972, vol. I, p. 155). La stessa centralità e lo stesso valore di spartiacque nella storia culturale italiana sono riconosciuti allo Spaventa nella *Prefazione* al saggio: «Messo a paragone degli scrittori e pensatori che l'Italia ebbe in passato, lo Spaventa, col suo concetto fondamentale, con lo spirito che anima la sua filosofia, si leva in alto, e torreggia, come cima che divide e distingue due versanti opposti» (*ivi*, p. 6).

Questo nodo storiografico è affrontato con grande finezza interpretativa da Eugenio Garin, a proposito del significato che può avere una «storia della filosofia italiana». Garin osserva che «alla tradizione dello Spaventa si collegò direttamente lo storico maggiore che il pensiero italiano abbia avuto in questo secolo: Giovanni Gentile» e aggiunge che proprio lui ebbe il merito di cogliere bene «il nesso tra storicità e nazionalità della filosofia»⁹. Detto questo, Garin nota poi come Gentile andasse dissolvendo quella storicità «per la convinzione che il punto d'approdo della filosofia italiana fosse costituito dall'attualismo, e il suo carattere distintivo, lungo tutto il suo corso, la progressiva realizzazione di quella sorta di religione dell'immanenza che è, appunto, la filosofia dell'atto»¹⁰.

Questa linea di lettura proposta dal Garin, ineccepibile sotto il profilo dell'indicazione storiografica, continua però a leggere Gentile all'interno della filosofia italiana, sullo sfondo di una critica al positivismo, e comporta il rischio di considerare l'attualismo come un episodio, anche se cospicuo, di cultura periferica, provinciale, terribilmente in ritardo e sfasata rispetto al livello raggiunto dal dibattito filosofico a livello internazionale. Merito di S. Natoli è quello di aver proposto di rovesciare il presupposto dell'abituale storiografia: «In breve, non si tratta più di comprendere Gentile nel quadro della filosofia italiana, ma occorre collocarlo nello spazio della filosofia europea»¹¹.

Leggere Gentile in relazione a Husserl e ad Heidegger - sullo sfondo di quel processo di smottamento ed erosione delle certezze che avevano contrassegnato la modernità, quando l'antica signoria dell'«Io» trema e vacilla di fronte agli abissi di uno sfondamento epistemologico che non ha più alcuna rete di protezione -, significa riconoscerne la statura di filosofo europeo. Per far questo, è appena sufficiente lasciarsi alle spalle l'insistenza sulla sua figura di tardo hegeliano. Anche vecchi e irrisolti dilemmi storiografici, come quelli relativi ad una presunta oscurità ed equilibrismo verbale dell'attualismo, la ben nota accusa crociana di «misticismo»¹², tendono a svanire se si legge Gentile in sintonia con le cime più alte della filosofia europea.

⁹ E. GARIN, *Storia della filosofia italiana*, cit., vol. I, pp. 17 sgg.

¹⁰ *Ivi*, p. 18.

¹¹ S. NATOLI, *Giovanni Gentile filosofo europeo*, cit., p. 10.

¹² L'accusa di «misticismo» o, meglio, di «misticismo storico» dell'«idealismo attuale» venne formulata dal Croce nel vivo della polemica «intorno all'idealismo attuale», che si svolse pubblicamente sulle pagine della «Voce», a partire dall'ottobre del 1913. Nel me-

Bisogna riconoscere che questo nuovo impulso ermeneutico ha dissolto e sfatato vecchie leggende e, retroagendo, ha straordinariamente rianimato anche gli schemi interpretativi più tradizionali. In questo senso, si discute di Gentile, ma anche di Croce, collocandoli «fra tradizione nazionale e filosofia europea»¹³. Occorre anche aggiungere che il valore da attribuire alla tradizione nazionale e al significato della filosofia di Gentile in rapporto ad essa sono radicalmente mutati di segno con la pubblicazione nel 1990 di un'importante e solida ricerca di Augusto Del Noce¹⁴.

Sostanzialmente coeva a quella di Natoli, l'interpretazione di Del Noce, pur tanto diversa e distante nello stile e nell'ipotesi di fondo, ne condivide la passione e l'originalità: intende liquidare molti luoghi comuni e, testi alla mano, vuole dimostrare la centralità per Gentile dell'idea di Risorgimento come «categoria filosofica» e, più in generale, afferma la tesi di un' «interpretazione transpolitica della storia contemporanea, ossia quella che mette al primo posto, per la sua comprensione, il momento filosofico»¹⁵. Ora, per una interpretazione filosofica della storia contemporanea italiana, Del Noce assume l'attualismo come categoria fondamentale: lungi dall'essere esorcizzato come un pallido fantasma senza carne né sangue, l'attualismo è analizzato come la coscienza ideologica più matura e concentrata della sua realtà storica.

Su questo sfondo, con la ripresa dell'interesse per i temi della filosofia gentiliana e con il mutato clima degli orientamenti storiografici,

desimo articolo, Croce non esitò ad indicare in Gentile non il prosecutore di Kant o di Hegel, ma di quel Bertrando Spaventa che, «venuto fuori dal seminario e dalla teologia, fu esclusivamente divorato dall'ansia religiosa dell'unità e rimase chiuso ad ogni altro interesse» (il testo crociano - insieme con un altro scritto: *A Giovanni Gentile - Postille a una risposta*, che apparve sulla "Voce" del dicembre 1913 - si può vedere nelle *Conversazioni critiche*, serie seconda, cap. XV: *Una Discussione fra filosofi amici*, IV ed. riv., Bari, Laterza, 1950, pp. 67 sgg). Gentile rispose con uno scritto dell'ottobre 1913, *Idealismo e misticismo*, pubblicato nell'"Annuario della Biblioteca filosofica" (1914), e ristampato nella *Teoria generale dello spirito come atto puro*, cap. XVIII: *Idealismo o misticismo?*, VII ed., Firenze, Le Lettere, 1987, pp. 254 sgg.

¹³ Cfr. AA. VV., *Croce e Gentile fra tradizione nazionale e filosofia europea*, a cura di M. Ciliberto, cit., che raccoglie gli atti di un convegno promosso nel novembre del '91 dal Seminario di Filosofia della Fondazione Gramsci.

¹⁴ A. DEL NOCE, *Giovanni Gentile. Per una interpretazione filosofica della storia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1990.

¹⁵ *Ivi*, p. 15.

anche Negri torna sull'argomento e, pur non mutando prospettiva interpretativa rispetto ai suoi studi precedenti, tematizza in modo ancora più accentuato il carattere antidogmatico e antintellettualistico della riflessione attualistica, il suo disporsi secondo un atteggiamento all'insegna della filosofia «come ricerca» ininterrotta e senza chiusure di sorta.

Negri vede Gentile come dominato da una sorta di hegeliana «inquietudine del divenire»¹⁶ e, in questa cifra, riscatta e rivaluta tutta la tensione interna, la costitutiva dimensione problematica e la profonda carica umanistica di un'attitudine filosofica che, nel privilegio metodologico dell'orizzonte del fare e dell'agire, si svela essere alla fine una matura e consapevole «filosofia del lavoro»¹⁷.

L'ultima fatica storiografica di Negri ripropone i suoi interessi iniziali per gli scritti di estetica di Gentile¹⁸ e conferma l'opinione che gli

¹⁶ L'espressione hegeliana «inquietudine del divenire», che è insieme concetto e metafora, è utilizzata da Negri per caratterizzare il significato complessivo della filosofia gentiliana. La dialettica hegeliana, scrive Negri, «lascia, ad un certo punto, "precipitare" il "divenire" in un "risultato calmo", spegnendone la "inquietudine": almeno quando è quella dello Hegel più "sistematico". "Riformatore" di questa dialettica, Gentile opta per la conservazione dell'"inquietudine" del "divenire"» che esalta lo «spirito» nella sua ininterrotta processualità e dinamicità (cfr. A. NEGRI, *L'inquietudine del divenire. Giovanni Gentile*, cit., p. 63). Del divenire come «sfrenata inquietudine, che precipita in un risultato calmo» parla HEGEL, *Scienza della logica*, trad. it. di A. Moni, riv. da C. Cesa, introduzione di L. Lugarini, 3 voll., Roma-Bari, Laterza, 1974, vol. I, p. 120.

¹⁷ "Educatore" a una filosofia che a torto si fa responsabile di liquidare nel «pensiero pensato» quelle *res durae* di cui cantava Virgilio - il più grande poeta della civiltà contadina -, Negri, senza mai tradire la sua formazione attualistica, ha fatto della *filosofia del lavoro* il frutto più maturo del suo itinerario di ricerca. Veramente imponente la bibliografia al riguardo: *Filosofia del lavoro. Storia antologica*, 7 voll., Milano, Marzorati, 1980-82; *I tripodi di Efesto. Civiltà tecnologica e liberazione dell'uomo*, Milano, SugarCo, 1986; *Il lavoro nel Novecento*, Milano, Mondadori, 1988; *Il problema del lavoro nel neoidealismo italiano*, in AA. VV., *IL neoidealismo italiano*, a cura di P. Di Giovanni, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 88-108, poi ne *L'inquietudine del divenire. Giovanni Gentile*, cit., pp. 163-182.

¹⁸ A. NEGRI, *L'estetica di Giovanni Gentile. Esistenza ed inesistenza dell'arte*, cit. Il volume è una raccolta di saggi sulla «filosofia dell'arte» di Gentile, pubblicati nell'arco di oltre un trentennio, dal 1956 al 1991. Di notevole peso e spessore teorico, oltre al saggio citatissimo sul «ritorno gentiliano a De Sanctis», la declinazione nel concreto dell'esercizio storiografico della nozione gadameriana di *Wirkungsgeschichte*, metodologicamente applicata all'idealismo attuale come suscettibile di essere restituito efficacemente al presente, di rispondere alle istanze tematiche e problematiche espresse dalle grandi filosofie europee del Novecento. Un'utile e densa messa a punto della questione estetica dell'attualismo nel dibattito filosofico attuale è, poi, nella *Prefazione* (*ivi*, pp. 7-16), costantemente tenuta presente nella stesura del presente lavoro.

interventi di Negri costituiscono quello che di più importante sia stato pubblicato sull'argomento.

Con specifico riferimento all'estetica gentiliana, che è anche il tema di queste pagine, occorre sottolineare l'acquisto ermeneutico che viene da alcune recenti indicazioni metodologiche di Emilio Garroni¹⁹.

Egli parte dalla constatazione che la riflessione estetica non nasce storicamente, e non è neppure possibile teoricamente, nella forma di una *disciplina filosofica settoriale*, volta a indagare un oggetto epistemico specifico, il «bello» o l'«arte bella». Essa è tuttavia percorsa fin dalle origini da un'oscillazione caratteristica tra l'essere riflessione filosofica generale e il suo riferirsi a qualcosa di particolare, un'oscillazione che si pone, negli autori che contano, come *tematica e non epistemica*, costituendo l'arte un *referente esemplare* di una riflessione filosofica diversamente orientata rispetto alla tradizione metafisica e non un suo *oggetto epistemico*²⁰.

L'ipotesi di Garroni permette di comprendere in modo più stringente anche ciò che da un certo momento, con l'instaurarsi di un *circolo estetico-critico*, è stato percepito come *l'indefinibile dominio dell'arte*. L'arte in senso estetico moderno - come viene in luce nella *Critica del giudizio* - si presenta come un'esperienza esemplare rispetto all'esperienza in genere, nel senso che è un'esperienza non definibile intellettualmente al modo di un oggetto, così come da un punto di vista critico non è definibile intellettualmente neppure l'esperienza in genere, dato che essa e il suo principio estetico sono piuttosto l'orizzonte, la condizione stessa per cui sono possibili esperienze determinate²¹.

A questo scopo Garroni propone la *convenzione terminologica* di intendere «con "estetica" quegli atteggiamenti o tendenze in cui i due momenti si integrano, e dove quindi il riferimento all'arte in senso estetico moderno è solo *tematico* e sta sotto il segno di una *riflessione non specialistica*; e con *'filosofia dell'arte'* quegli atteggiamenti o tendenze che privilegiano invece lo *specialismo estetico*, [...] cioè il suo carattere di disciplina settoriale, determinata in rapporto al suo presun-

¹⁹ Cfr., E. GARRONI, *Estetica e problema critico. La filosofia italiana, Gentile e il caso Croce*, cit., pp. 61-76; si veda, inoltre, ID., *Estetica*, cit., pp. 62-73.

²⁰ E. GARRONI, *Estetica e problema critico. La filosofia italiana, Gentile e il caso Croce*, cit., pp. 61-62.

²¹ *Ivi*, p. 62.

to oggetto *epistemico costitutivo*, in qualche modo supposto da sempre esistito»²².

Da questo punto di vista, non è solo in gioco Croce o Gentile. Tutta l'estetica italiana dei primi sessant'anni del secolo, con particolare accentuazione rispetto a ciò che accade altrove, sembra essere soprattutto, anche se non esclusivamente, un'"estetica" e non una 'filosofia dell'arte', nel senso appena convenuto, e per di più un' estetica che si rifà per più versi alle 'origini' e in particolare alla lezione kantiana.

In ogni caso è vero che da Gentile questa esigenza di praticare un'"estetica" e non una 'filosofia dell'arte' (nonostante il titolo dell'opera, che del resto fu scelto probabilmente, oltre che in assonanza con Hegel, anche per ragioni polemiche molto contingenti) fu più incisivamente avvertita ed esplicitata. Anch'egli, è vero, non si pose il problema del costituirsi, in un circolo 'critico-estetico', di ciò che chiamiamo 'arte' in senso estetico moderno. Ciò che infatti Gentile respingeva innanzitutto era un approccio di tipo empirico al problema, come se fosse possibile andare a vedere (ma «il pensare non è vedere»!, scriveva²³) che cos'è l'arte, quali sono le opere d'arte, per costruire solo in seguito una loro teoria e collocarle nella giusta «casella» dello spirito²⁴. E quale che sia il giudizio di merito sulla pertinenza del rilievo e sulla validità dell'accusa, era questo il senso della polemica di Gentile con la filosofia di Croce, etichettata come «la filosofia delle quattro parole»²⁵: una filosofia che partirebbe da presunti «fatti» - la conoscenza dell'individuale, la conoscenza dell'universale, l'agire pratico-economico, l'agire morale, e in sostanza la tetrade «bello-vero-utile-buono», assunti appunto come meri fatti autoevidenti²⁶ - e non li penserebbe davvero, ma semplicemente «gli fa la guardia»²⁷; come se in Croce ci fosse soltanto un'esigenza di distinzione, per di più pensata come coincidente con domini materiali di oggetti, per esempio 'poesia' e 'non-poesia', e perciò proprio una 'filosofia dell'arte', e non invece anche e soprattutto una genuina 'estetica'. In realtà, scriveva Gentile, non c'è alcuna possibilità di sapere in an-

²² *Ivi*, pp.62-63.

²³ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte* (1931), II ed. riv., Firenze, Sansoni, 1950, p. 39.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ivi*, p. 319.

²⁶ *Ivi*, p. 34.

²⁷ *Ivi*, p. 40.

tipico, come si crede comunemente, «dove mettere le mani»²⁸, al fine di orientarsi tra opere d'arte e non-opere d'arte: «Qui l'*Orlando furioso*, lì, poco distante, il *De immortalitate animae* del Pomponazzi»²⁹.

E' la tesi ben nota dell'inattualità dell'arte e del suo principio, che configura senz'altro la sua estetica come l'opposto di una 'filosofia dell'arte', e proprio nel senso di un'esplicita ripresa kantiana. «La prima conclusione - scriveva - ci fa avvertiti che l'arte pura è inattuale. [...] E' immanente alla coscienza e la trascende come l'apriori di cui si ragiona nella filosofia kantiana. Non è esperienza che si possa vivere, ma principio *trascendentale* dell'esperienza artistica». E continuava: «La seconda conclusione ci dimostra l'inermità delle analisi chimiche dirette a distinguere nei poeti, anzi in uno stesso poema, poesia e non poesia. [...] Laddove più accurate e sottili analisi non potrebbero non dimostrare, all'infinito, la non poesia in fondo a ogni pezzo di poesia; [...] in generale, come l'intuizione si sposa in indissolubile connubio al pensiero»³⁰. Il che vuol dire precisamente che un'estetica ha come suo oggetto non l'arte, ma il principio stesso dell'esperienza artistica, anzi dell'esperienza in genere, che non è però propriamente un oggetto e del quale, in quanto principio, ciò che chiamiamo 'arte' è solo, kantianamente, una sorta di esibizione esemplare e non esauriente. Ora, quel principio è - di nuovo kantianamente, nonostante le prese di distanza di Gentile da Kant e dal suo non 'dedurre', ma 'trovare' il sistema dello spirito - il soggetto come sentimento.

Ora, se oggetto dell'estetica gentiliana è il sentimento, e se questo si scioglie nel pensiero, anzi costituisce la condizione più originaria del pensiero, non è più possibile teorizzare alcuna separatezza e particolarità dell'esperienza estetica, che diventa, come vedremo più avanti, esperienza integralmente umana.

In questa rapida rassegna critica, che intende dar conto dei principali orientamenti teorici che soprattutto sul terreno specificamente estetico hanno recentemente richiamato l'attenzione e ridestato l'interesse per la filosofia di Gentile³¹, occorre fare un opportuno riferimento ad un

²⁸ *Ivi*, p. 79.

²⁹ *Ivi*, p. 116.

³⁰ *Ivi*, p. 110.

³¹ Tra i contributi critici più recenti su Gentile, oltre ai già citati lavori di A. Negri, vanno qui segnalati due acuti saggi di un fine interprete dell'attualismo: V. STELLA, *Gio-*

notevole e denso saggio di Franco Fanizza, che propone un tentativo di «dis-lettura» de *La filosofia dell'arte* di Gentile³².

Fanizza tematizza il senso in cui Gentile si riferisce alla sua estetica come «altra» rispetto a quella di Croce.

«C'è - scriveva Gentile -, ci può essere e c'è stata un'estetica, che, come ogni scienza particolare, parta dal postulato che ci sia l'arte (quell'arte di cui generalmente si parla, senza che, com'è ovvio, nessuno sappia dire precisamente che cosa sia); che ci siano altri fatti indicati dal pensiero comune come simili a quello dell'arte; e, tutto ciò ammesso e non provato, cerchi quali sono i caratteri comuni all'arte e agli altri fatti simili, e quali le caratteristiche proprie. E' il procedere empirico, di chi non vuol andare a fondo; e si muove sullo stesso terreno del pensiero comune, solo sforzandosi di mettervi un po' d'ordine. Questa estetica, se accurata, se coscienziosa, non può risolvere i problemi sull'arte che si presentano alla riflessione filosofica, perché non li fa neppur sorgere. E' l'estetica empirica».

Ma «c'è, ci può essere e si desiderava, un'altra estetica la quale comincia a sentire che, chiudendosi nello stesso particolare, esso non si può intendere; che la sua natura si manifesta soltanto nel tutto a cui appartiene, nell'universale di cui è una forma peculiare; e dal fatto da spiegare retrocede al principio che può spiegarlo perché gli dà origine; dalla singola parte del sistema si estende a tutto il sistema in cui la parte rientra. E l'arte insomma procura d'intendere nello spirito, se lo spirito è tutto; e, se lo stesso spirito al pensiero apparisse una forma sola

vanni Gentile, in A. NEGRI (a cura di), *Novecento filosofico e scientifico. Protagonisti*, Milano, Marzorati, 1991, vol. I, pp. 489-520; ID., *Considerazioni sulla filosofia dell'arte di Gentile*, in "Filosofia oggi", a. XVII, fasc. IV, ott.-dic. 1994, pp. 435-455. Vanno inoltre indicate due agili monografie, che tematizzano il nodo dei rapporti tra le «cime» alte della filosofia europea del Novecento: F.S. CHESI, *Gentile e Heidegger. Al di là del pensiero*, Milano, EGEA, 1992; M. PINOTTINI, *L'Immagine svelata. L'arte in Gentile e Heidegger*, Padova, UPSEL, 1992. In occasione, poi, del cinquantenario della uccisione di Gentile, la rivista "Nord e Sud" (n.s., a. XLI, settembre 1994, pp. 88-122) ha dedicato un inserto monografico a *Giovanni Gentile filosofo europeo* e il "Giornale critico della filosofia italiana", il periodico fondato e diretto da Giovanni Gentile, ha riservato un importante numero monografico a *Croce e Gentile un secolo dopo* (cfr. il vol. XIV, VI s., a. LXXIII, maggio-dicembre 1994, fasc. II-III, pp. 178-688), con un'ampia raccolta di saggi, testi inediti e un'appendice bibliografica 1980-93.

³² Cfr. F. FANIZZA, *L'«altra estetica» di Giovanni Gentile (rileggendo La filosofia dell'arte)*, in AA. VV., *L'estetica italiana del '900*, cit., pp. 25-45. Vedi anche il contributo a questo fascicolo di "Idee".

dell'essere, nel più vasto quadro dell'essere. E questa è l'estetica filosofica»³³.

In questo passo centrale de *La filosofia dell'arte* Gentile definisce con chiarezza la natura e la portata della propria proposta teorica ed individua altrettanto chiaramente il proprio bersaglio polemico.

La sua estetica filosofica «s'indirizza propriamente agli studiosi di filosofia». Ma, «non solo per l'argomento, bensì anche pel metodo con cui l'argomento vi è trattato, devo pur ammettere che un certo interesse possa averlo anche per i critici, che amano l'arte, ancorché non si siano mai data la pena di un corso regolare di studi filosofici, e per gli stessi artisti, che, a rigore, non conoscono altra filosofia oltre quella che è dentro alla loro arte, e che coincide con questa: ma dell'arte anch'essi ragionano, e un concetto, a loro modo, non possono non averlo. Perché, se, artisti e critici trovano più comoda un'estetica empirica, non è detto che ne siano perciò in tutto soddisfatti; anzi, anzi; accade anche a loro di rammentarsi delle parole di Amleto ad Orazio: - Ci sono più cose in cielo e in terra che non si sia sognato nella Vostra filosofia! - »³⁴.

L'estetica empirica si annida tra gli artisti e i critici. Con un piglio polemico quasi astioso, Gentile ci tiene a ribadire che il suo saggio d'estetica «vuole essere un libro di filosofia. L'ho detto anche nel frontespizio per avvertire i rispettabili critici della terza pagina, che questo libro non è per loro. So bene che in gran parte in Italia l'estetica è nelle loro mani; e io non ci ho nulla da ridire, convinto come sono che essi dicano con molto garbo cose molto interessanti. Soltanto, con tutto il rispetto che ho per loro, mi permetto d'esprimere il parere che la loro estetica non sia filosofia: almeno di quella che sappia il fatto suo»³⁵.

Non è difficile scorgere sullo sfondo, dietro la turba di artisti e critici, l'ombra di Benedetto Croce, ridotto non senza fraintendimento a tipico rappresentante di una "filosofia dell'arte" di tipo empirico, banditore di una *lectio faciliior* della teoria estetica di stampo filosofico, regista occulto di un clima culturale dominato da versioni semplificate dei teoremi estetici, buone solo per gli orecchianti.

Quella di Gentile è, invece, un'estetica filosofica, che rinvia la considerazione particolare dell'arte all'universale di cui è una forma parti-

³³ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., pp. 304-305.

³⁴ *Ivi*, p. 305.

³⁵ *Ivi*, Prefazione alla I ed., settembre 1930.

colare; dal fatto da spiegare retrocede al principio che può spiegarlo perché gli dà origine; dalla singola parte del sistema si estende a tutto il sistema in cui la parte rientra.

Poste queste premesse, la rilettura de *La filosofia dell'arte* condotta da Fanizza intende porre la questione dell'estetica gentiliana come questione filosofica a tutto tondo e questa, a sua volta, come la «questione Gentile» *tout court*. Assumendo questo punto di vista, Fanizza colloca l'estetica gentiliana come ad una specie di «punto parabolico»³⁶ di quel processo di crisi e di dissoluzione dell'umanesimo moderno, quando la «signoria moderna» dell'Io «esce da sè» e transita nella contemporaneità.

L'analisi condotta da Fanizza mette in chiaro come Gentile rappresenti una delle modalità più alte attraverso cui la filosofia italiana registra, per un verso, il bisogno di dare fondamenti certi ad un soggetto in crisi e, per l'altro, il riconoscimento dell'irreversibilità di questa crisi, la lucida consapevolezza che, in luogo di un fondamento, l'analisi teorica conduce inesorabilmente ad uno sfondamento.

Fanizza riporta un passo de *La filosofia dell'arte* che esprime in modo lucido e consapevole questo dilemma: «Assimilare, interiorizzare l'oggetto, ecco il problema. Ma questo non è un atto semplice, perché non è semplice il soggetto a cui l'oggetto deve essere assimilato»³⁷.

Se si esclude l'intenso e meritorio lavoro storiografico di Antimo Negri su Gentile e l'attualismo in generale, e sulle teorie estetiche in particolare, dopo Augusto Del Noce e Salvatore Natoli, Fanizza con questo saggio ha rotto la congiura di silenzio che era calata intorno a Gentile. E l'ha rotta andando probabilmente «all'incontro del pensiero» di Gentile nel senso indicato da Heidegger per dialogare con il pensiero di un pensatore, «ingrandendo ancora di più ciò che già si ha di grande in esso»³⁸. In questo senso, l'«altra estetica» di Gentile si carica di un significato allegorico, diventa una delle figure attraverso cui emerge quello che Musil ha definito *andersdenken*, un «altro pensiero», un «pen-

³⁶ Cfr. F. FANIZZA, *L'«altra estetica» di Giovanni Gentile (rileggendo La filosofia dell'arte)*, cit., p. 30.

³⁷ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p.16.

³⁸ Cfr. M. HEIDEGGER, *Che cosa significa pensare?*, trad. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, Prefazione di G. Vattimo, 2 voll., Milano, SugarCo, 1978-79, vol. I, pp. 38-39.

sare altrimenti», diversamente, le differenze che costituiscono l'uomo e il suo destino³⁹.

Ne *La filosofia dell'arte* Gentile insiste, come mai aveva fatto, sul darsi dell'arte come esperienza che tutti gli uomini, nonché fare, devono fare in quanto tale, per e nel sentire «la realtà e la potenza della vita dello spirito»⁴⁰. Di qui il suo affermare, contro qualsivoglia empirismo, che il problema dell'arte nemmeno si può porre, ove mai esso non venga interamente pensato all'interno del «pensare filosofico»⁴¹. Questo pensare non è tuttavia, secondo lui, «il piano più alto dell'edificio che il pensiero costruisce e ricostruisce di continuo»⁴²; così come, d'altronde, il pensiero stesso non è un palazzo ove siano localizzate, ai diversi piani, le diverse «camere dello spirito»⁴³. In realtà, pensiero e pensare, gentiliana-mente vissuti, più che semplicemente detti, si «collocano» entrambi, ben altrimenti, in una specie di *theatrum mundi*, dove quindi è piuttosto tutto un «convergere e concorrere delle varie forme in un'unità inscindibile»⁴⁴. Ma è qui, appunto, che la coscienza estetica, non più confinata nella sua camera, viene invece portata, ed anzi trasportata, dal ritmo stesso del pensiero in generale; ed è qui, inoltre, che insieme perdendosi e come tale ritrovandosi, essa così si riscopre, ancorché non formulata, *comune coscienza*⁴⁵.

Poiché non v'è dubbio che il linguaggio gentiliano si trovi irretito in quello complessivo della metafisica occidentale, non è certo una scoperta trovare, altresì, né che il suddetto spostamento dell'Estetica venga proprio predicato nello stesso lessico di tale metafisica, né che, allora, anche l'appello alla «comune coscienza» di per sé risuoni come in una *Bedeutungsintention*, in un'intenzione del *voler-dire*, che altro non dice o potrebbe dire, se non il desiderio del *fondamento*⁴⁶.

³⁹ Per questo motivo in Musil, si veda F. RELLA, *Miti e figure del moderno*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 26.

⁴⁰ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 30.

⁴¹ *Ivi*, p. 42.

⁴² *Ivi*, p. 43.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, p. 44.

⁴⁵ *Ivi*, p. 11.

⁴⁶ Qui si fa riferimento ad un'acuta indicazione ermeneutica proposta da Fanizza nel suo saggio cit., p. 33. L'indicazione è quella di un accostamento e di un'analogia tra l'appello gentiliano alla «comune coscienza» e la nozione husserliana di *Bedeutungsintention* come *intenzione del voler-dire*. Il termine husserliano è già utilizzato nella prima delle

Ugo Spirito connotava l'attualismo, ponendolo in bilico tra il tentativo forte di sottrarre il soggetto ad un particolarismo meschino ed il fallimento che però, tale stesso tentativo, avrebbe registrato, una volta trasformatosi in «ipostasi dell'Io»⁴⁷. Si può riproporre tale stesso concetto, più propriamente muovendosi secondo il sospetto che quanto più sembra che Gentile rappresenti il grado estremo della metafisica occidentale, tutta la superbia, dunque, del *volere-dire il fondamento*, tanto più la cosa finisca col risolversi, paradossalmente, in tutt'altro esito. Come se, insomma, quanto più Gentile desiderò per sé di muoversi nel *tutto fondato e che tutto fonda*, tanto più, all'inverso, il suo attualismo sia venuto a trovarsi, in questa stessa esperienza, inevitabilmente spinto verso un processo che, voluto o subito, comunque innescato, andava a qualificarsi di vero e proprio *sfondamento* (secondo un senso che si può riportare alla nozione heideggeriana di *Ab-grund* o di *Un-grund*⁴⁸).

Logische Untersuchungen a proposito dell'espressione e del voler-dire come rapporto all'oggetto; nei «Prolegomeni a una logica pura» (cap. II), viene poi ripreso come esplicita ricerca del *fondamento*. «Per uno strano paradosso, - osserva J. Derrida - il voler-dire non isolerebbe la purezza concentrata della sua *es-pressività*, se non nel momento in cui venisse sospeso il rapporto ad un certo *fuori*» (cfr. *La voce e il fenomeno*, a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 1968, p. 34). Ora, il «paradosso» coincide per Derrida con il «il progetto fenomenologico nella sua essenza». A ben vedere, conclude Derrida, «al di là dell'opposizione dell'"idealismo" o del "realismo", del "soggettivismo" e dell'"oggettivismo", ecc., l'idealismo trascendentale fenomenologico risponde alla necessità di descrivere l'oggettività dell'oggetto (*Gegenstand*) [...] a partire da una "interiorità"» (*ibid.*). E' per questo che l'essenza della coscienza intenzionale si rivelerà (per es. in *Ideen I*, par. 49) solo nella riduzione della totalità del mondo esistente in generale. Da questo punto di vista, il destino della fenomenologia sembra in ogni caso compreso nella configurazione storica della metafisica occidentale, nel cui orizzonte, come bisogno e ricerca del *volere-dire il fondamento*, si iscrive anche l'attualismo gentiliano. Sul rapporto complessivo tra Husserl e Gentile, incentrato a partire dall'analogo modo di sbloccare l'artificialità dell'«io penso» kantiano, cfr. A. NEGRI, *Attualismo e fenomenologia* (1964), ora in *Interventi sulla fenomenologia*, cit., pp. 13-72.

⁴⁷ Cfr. U. SPIRITO, *L'umanesimo di Giovanni Gentile*, (1955), in ID., *Nuovo umanesimo*, II ed., Roma, Armando editore, 1968, p. 281: «Così si compie, dall'Umanesimo all'attualismo, la storia del pensiero moderno, come storia dell'ipostasi dell'io. E' stata la storia di una *satanica superbia* o la storia della verità? Una storia, cioè, destinata a compiersi in un ultimo tentativo che ne segni il definitivo fallimento, o la storia di una conquista che non potrà più rinnegarsi?» Ora, conclude Spirito, «è certo che l'attualismo è valso a chiarire e riassumere in sé, portandola al dilemma decisivo, tutta la storia della filosofia. Esso perciò, conducendo a rigorosa consapevolezza il passato, vale a porre e a chiarire i termini del processo iniziatosi» (*ibid.*).

⁴⁸ La nozione di *sfondamento*, in relazione al problema posto da Heidegger di un «pensiero senza fondamento», è stata coniata ed utilizzata come categoria interpretativa

Fanizza tenta, alla fine del saggio che qui si esamina, una sorta di bilancio dell'«altra estetica» gentiliana e s'interroga sui suoi effetti. Se Gentile scoprì che «anche l'illetterato desidera andare a teatro»⁴⁹, e con ciò gli parve di scoprire «qualche cosa di quotidiano ma più prezioso dello stesso pane»⁵⁰ - non v'è dubbio, conclude Fanizza, che «a noi tocchi oggi, se non il recupero dell'attualismo, di certo tornare all'ascolto o al riascolto di esso»⁵¹. Comunque si giudichi, Gentile ha vissuto, anche de e nell'esperienza artistica, lo spossamento che il soggetto, un certo soggetto - il «soggetto moderno» o in quanto «moderno» - soffre ed accusa via via che esso perde, nonché l'oggetto e le sue determinazioni, se stesso come «oggetto» a sua volta determinato. Ha così vissuto l'impovertimento di un soggetto, ben presto diventato, da *possessore* che era, un «senza oggetto»⁵², e perciò ridotto, al tempo stesso, all'astrazione di un «pensiero subbiettivo di questo o quell'essere pensante»⁵³. «Si provi» - scrive Gentile - per l'appunto il soggetto, come vecchio titolare di coscienza estetica -, «a riflettere sulla base della sua certezza e della sua verità». «Non può» - egli continua - «non riassalirlo il sospetto che, di là dalle cose che egli accerta e qualifica a renderne possibile la prima rappresentazione che se ne ha, ci sia un fondo oscuro, qualche cosa di misterioso e inaccessibile, innanzi alla quale il pensiero, facendo senno, non possa non confessare la propria impotenza»⁵⁴. Ma, in questa prospettiva, se l'estetica di Gentile rifiuta in tal modo di esibirsi come tale nella «gioia dello Spirito», facendosi invece esperienza del bisogno e «disagio insopportabile»⁵⁵, ugualmente guadagna, in tale stesso modo,

del nichilismo contemporaneo da G. Vattimo, che l'ha esplicitamente tematizzata in un saggio, dal titolo *An-Denken. Il pensare e il fondamento*, in "Nuova Corrente", 1978, fasc. 76-77, pp. 164-187, ripubblicato in ID., *Le avventure della differenza*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 123-149.

⁴⁹ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 11.

⁵⁰ *Ivi*, p. 321.

⁵¹ F. FANIZZA, *L'«altra estetica» di Giovanni Gentile (rileggendo La filosofia dell'arte)*, cit., p. 44.

⁵² Più che al possesso delle opere, in quanto tali, cioè come oggetti, l'artista contemporaneo è più interessato al «potere di fare le opere». Questa precisa annotazione di P. Valéry suggerisce ad Aldo Trione lo spunto per sostenere che il fare artistico si dà, in tale orizzonte, come il luogo attraverso il quale la mente sviluppa i propri poteri e precisa le proprie strategie conoscitive (cfr. A. TRIONE, *L'estetica della mente*, Bologna, Cappelli, 1987).

⁵³ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 15.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 17-18.

⁵⁵ *Ivi*, p. 15.

in verità e umanità di accenti. L'esperienza estetica cessa di avere il carattere privilegiato e aristocratico dell'esperienza esemplare e rifluisce nei mille rivoli del moderno mondo degli uomini, insicuri e «senza qualità»⁵⁶.

2. La Filosofia dell'arte e il sentimento.

Se si facesse un raffronto sinottico tra l'indice dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) di B. Croce e quello de *La filosofia dell'arte* (1931) di G. Gentile, non si noterebbero, a prima vista, differenze apprezzabili: la materia tematicamente distribuita nei vari capitoli e, all'interno di questi, nei diversi paragrafi appare ordinata per moduli riferibili ad uno statuto epistemologico accettato e condiviso da entrambi gli autori.

A parte la distinzione preliminare e programmatica fatta da Gentile tra approccio «empirico» e approccio «filosofico» al problema dell'arte, cui consegue l'obiettivo polemico di assegnare e ricacciare l'estetica crociana sulle secche in cui si impiglia ogni tentativo empirico di trattare i problemi della vita dello spirito, la «selva delle somiglianze» appare straordinariamente superiore a quella delle differenze. Dal rapporto tra forma e contenuto, che in ambedue i filosofi si risolve nella comune ascendenza alla soluzione desanctisiana del problema, al tentativo di definire cos'è l'arte; dall'identità/differenza fra il sogno e la veglia alla convergenza nella grande arte di classicismo e romanticismo; dalla trattazione del nesso tra l'arte, le arti e la tecnica alla esplicitazione dei nodi che sottostanno alla questione dell'interpretazione (nell'intreccio di genio, gusto e critica), fino alla divisione dell'estetica in una parte teorica e in una parte storica: - tutti questi elementi congiurerebbero a vedere l'analogia, se non l'identità, tra due profili distinti di un identico modo di accostarsi al problema dell'arte.

⁵⁶ Il riferimento è, ovviamente, a R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di A. Rho, Nota introduttiva di C. Cases, V ed., Torino, Einaudi, 1972. *L'uomo senza qualità* è una delle maggiori costruzioni letterarie che il Novecento ci abbia dato, un «torso» colossale da mettere accanto all'*Ulysses* di Joyce e alla *Ricerca del tempo perduto* di Proust. Questo scintillante libro, che - come scrisse Thomas Mann - «sta in audace equilibrio tra il saggio e la commedia», costituisce un grandioso affresco della condizione umana nel nostro secolo.

Senonché, la polemica diretta, frontale e sprezzante contro «l'empirismo di un'estetica pseudoidealistica»⁵⁷ e la rivendicazione dell'unità inscindibile fra l'arte e il pensiero sono le due facce di una stessa medaglia.

L'elemento decisivo, che determina la differenza tra le due concezioni dell'arte, si svela essere alla fine il sentimento, assunto da Gentile «come unità e infinità dell'opera d'arte»⁵⁸, sua originaria premessa. Posto il problema in questi termini, sembrerebbe emergere un confronto tra Gentile che, puntando sul sentimento, si porrebbe come il teorico del romanticismo e Croce visto come il teorizzatore di una concezione antagonistica, e quindi di un modo arido e intellettualistico di intendere la vita dell'arte. L'impressione, però, non regge alla prova dei fatti. Tant'è che Croce, dopo aver definito nell'*Estetica* l'arte come «intuizione-espressione»⁵⁹, quasi presagendo la possibilità del fraintendimento, nei successivi «schiarimenti» e delucidazioni torna sull'argomento senza lasciare margini di equivoco. Nel *Breviario di estetica* (1912), infatti, confermando l'identità di arte e intuizione, si chiede: «L'intuizione è veramente artistica, è veramente intuizione, e non caotico ammasso di immagini, solo quando ha un principio vitale che l'anima facendo tutt'uno con lei; ma qual è questo principio?»⁶⁰. La risposta a questo interrogativo centrale Croce la trova nel risultato dell'esame di quello che è stato il maggior contrasto di tendenze che si sia mai avuto nel campo dell'arte: il contrasto tra romanticismo e classicismo. A conclusione dell'analisi delle ragioni che si sono opposte e combattute in quella *querelle*, Croce rileva: «i grandi artisti, le grandi opere, o le parti grandi di quelle opere, non si possono chiamare né romantiche né classicistiche, né passionali né rappresentative, perché sono insieme classicistiche e romantiche, sentimenti e rappresentazioni: un sentimento gagliardo, che si è fatto tutto rappresentazione nitidissima»⁶¹. In realtà, sostiene Croce, ciò che dà coerenza e unità all'intuizione è il sentimento: «l'intuizione è veramente tale perché rappresenta un sentimento, e solo da esso e sopra di

⁵⁷ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 36.

⁵⁸ *Ivi*, p. 175.

⁵⁹ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 16: «Intuire è esprimere; e nient'altro (niente di più, ma niente di meno) che esprimere».

⁶⁰ B. CROCE, *Breviario di estetica*, in ID., *Breviario di estetica-Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990, p. 42.

⁶¹ *Ivi*, pp. 43-44.

esso può sorgere». Ed aggiunge: «Non l'idea, ma il sentimento è quel che conferisce all'arte l'aerea leggerezza del simbolo: un'aspirazione chiusa nel giro di una rappresentazione, ecco l'arte; e in essa l'aspirazione sta solo per la rappresentazione e la rappresentazione solo per l'aspirazione»⁶². Confermando, infine, la propria opposizione alla distinzione estetica dei generi letterari, osserva: «Epica e lirica, o dramma e lirica, sono scolastiche divisioni dell'indivisibile: l'arte è sempre lirica, o, se si vuole, epica e drammatica del sentimento»⁶³.

L'intuizione artistica è dunque, per Croce, sempre «intuizione lirica» o sentimentale: perché, allora, Gentile individua proprio nel sentimento il terreno specifico dello scontro con l'estetica crociana? A ben vedere, la ragione è semplice: Gentile imputa a Croce di assumere il sentimento come intuizione a base dell'esperienza artistica. Ma l'intuizione in quanto tale, che non venga cioè sussunta e metabolizzata dal pensiero, è alla base di quell'ammasso caotico di rappresentazioni che contraddistingue un'estetica di tipo empirico.

Il principio dell'esperienza estetica è invece, per Gentile, il soggetto come sentimento, intendendo questo non come via o canale autonomo e indipendente di esperienza spirituale, ma come fondamento o condizione dello stesso pensiero, destinato a fondersi e sciogliersi in esso: «Il nostro soggetto o sentimento non è autocoscienza o unità trascendentale della coscienza, ma il principio donde essa trae origine nel suo dialettico processo. L'io è pensiero: l'io trascendentale è pensiero puro o trascendentale; ma il sentimento, il soggetto non è pensiero, bensì condizione dello stesso pensiero trascendentale»⁶⁴.

E. Garroni ha osservato⁶⁵ che è un peccato che sia sfuggita a Gentile quella nota dei *Prolegomena* kantiani, messa in evidenza da W. Hoguebe⁶⁶, dove si dice che «la rappresentazione dell'appercezione, l'io, [...] non è nulla più che il sentimento di una esistenza [*Gefühl eines Daseins*] senza il minimo concetto»⁶⁷. Acuta l'analisi di Garroni: «Che poi

⁶² *Ivi*, pp. 44-45.

⁶³ *Ivi*, p. 45.

⁶⁴ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 161.

⁶⁵ E. GARRONI, *Estetica e problema critico. La filosofia italiana, Gentile e il caso Croce*, cit., p. 69.

⁶⁶ W. HOGREBE, *Teoria della conoscenza senza conoscenza*, in AA. VV., *Lo statuto dell'estetica*, Modena, Mucchi ed., 1986, p. 218.

⁶⁷ Cfr. I. KANT, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica che si presenterà come scienza*, trad. it. di P. Carabellese, ed. riveduta da R. Assunto, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 98. La nota

nell'estetica di Gentile - in quella "inattualità dell'arte" - ci sia dell'intellettualismo, una riduzione dell'arte a pensiero, come pure è stato tante volte detto, a me pare assai dubbio»⁶⁸. Nel sentimento viene individuata, infatti, proprio la condizione più originaria del pensiero, né il pensiero stesso, nella sua attualità, può essere ridotto in Gentile a pensiero intellettuale. La distinzione di «logo concreto» e «logo astratto», in cui fondamentalmente si articola il *Sistema di logica come teoria del conoscere*⁶⁹, senza dubbio rivendica il ruolo del pensiero intellettuale, ma in quanto esso è però possibile in un pensiero o in uno spirito che potremmo piuttosto definire, quasi al modo di Croce, come "vitalità"⁷⁰ o, con altra terminologia, "esperienza in atto"⁷¹: e nell'esperienza dell'arte viene colto proprio e innanzi tutto, non senza anche tonalità retoriche, proprio il logo concreto, la vitalità dello spirito o l'esperienza in atto.

E' interessante ricostruire il passaggio attraverso il quale Gentile perviene all'individuazione del sentimento come «primo impulso vita-

kantiana, riportata per esteso, è la seguente: «Se la rappresentazione dell'appercezione, l'io, fosse un concetto col quale si pensasse qualcosa, potrebbe essere usato anche come predicato di altre cose, ovvero conterebbe tali predicati in sé. Ora esso non è nulla più che il sentimento di una esistenza senza il minimo concetto, ed è soltanto la rappresentazione di ciò con cui sta in relazione (*relatione accidentis*) tutto il pensiero» (*ibid.*).

⁶⁸ E. GARRONI, *Estetica e problema critico. La filosofia italiana, Gentile e il caso Croce*, cit., p. 69.

⁶⁹ G. GENTILE, *Sistema di logica come teoria del conoscere* (1917, solo il vol. I; II ed., completa in 2 voll., 1922-23), IV ed. riv., Firenze, Sansoni, 1959, vol. I, pp. 132-146.

⁷⁰ Com'è noto, Croce approdò, negli ultimi anni della sua vita, alla nozione della «Vitalità cruda e verde, selvatica e intatta da ogni educazione ulteriore» (cfr. B. CROCE, *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Bari, Laterza, 1952, pp. 35-36). La scoperta di questa forma vitale costituirà il rovello dell'ultimo Croce, consapevole che essa sconvolgeva il suo originario schema teorico, basato sul nesso dei distinti e sulla ottimistica fiducia dell'inevitabile superamento dell'utile (o vitale) nella sfera della moralità. La teoria della vitalità, densa di inquietanti richiami, finisce col testimoniare come il filosofo debba in fondo arrendersi all'idea di bruciare effettivamente ogni moralismo alla scuola di Marx. Una sorta di consapevolezza del primato della struttura sulle forme di coscienza è, in definitiva, quella che emerge nelle pagine dell'autobiografia intellettuale di CROCE, *Contributo alla critica di me stesso* (1915), in *Etica e politica*, III ed. ec., Roma-Bari, Laterza, 1981, ripubblicato come saggio autonomo, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1989. Sulla teorizzazione della vitalità in Croce e sul suo rapporto con la dialettica, resta fondamentale il volume di G. SASSO, *Benedetto Croce. La ricerca della dialettica*, Napoli, Morano, 1975, soprattutto pp. 609-706.

⁷¹ G. GENTILE, *Sistema di logica come teoria del conoscere*, cit., vol. I, p. 139.

le», «punto di partenza di tutto». La tesi di fondo è chiaramente enunciata in questi termini: «Questo piacere che non è uno stato, ma il principio stesso vivente della vita dello spirito, e cioè di tutto; questo potente essere, che non è se non relativamente immediato e naturale ma assolutamente dialettico e dinamico, cioè autonomo e libero e attivo, questo è il sentimento, centro produttivo universale»⁷².

Per chiarire questo concetto, Gentile ricorre a due riscontri storici. Il primo, come s'è già visto, con l'Io trascendentale o appercezione originaria di Kant: per Gentile, il trascendentale che è immanente all'esperienza e pure la trascende (il trascendentale, cioè, nell'accezione kantiana) «non è più la condizione a priori a cui pensava Kant, ossia la condizione dell'esperienza nel senso stretto, ma la condizione di ogni esperienza, di ogni pensiero; e se ogni pensiero, non può essere altro che l'Io nel suo sviluppo, il trascendentale non è più altro che il soggetto, che è condizione a priori dell'Io»⁷³.

Posta questa premessa, Gentile è convinto che nella sua più rigorosa concezione sono posti i termini del superamento della dicotomia di pensiero ed esperienza, perché il trascendentale non è più altro che il soggetto stesso come sentimento.

E' importante sottolineare come sia proprio sul terreno della categoria o definizione dell'arte che Gentile riscontri l'esigenza di ricomporre ciò che l'antinomia kantiana aveva distinto e diviso. Già prima della pubblicazione della *Filosofia dell'arte*, nel saggio su *Il sentimento*, Gentile definisce l'arte, proprio in quanto «sentimento», come «la forma più elementare della vita dello spirito»⁷⁴.

Una categoria o definizione, questa, che riporta a Croce, per il quale l'arte costituisce lo spirito nella sua forma aurorale, nella sua «auroraltà». Senonché - osserva lucidamente A. Negri - «Gentile è troppo affascinato dalla lezione rosminiana sul "sentimento fondamentale corporeo" perché possa concepire la "forma più elementare" della vita dello spirito, in cui fa consistere l'arte, come la "parte" aurorale dello spirito in senso crociano»⁷⁵. In quanto «fondamentale», il «sentimento» e, quin-

⁷² G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 161.

⁷³ *Ivi*, p. 164.

⁷⁴ G. GENTILE, *Il sentimento* (1928), in ID., *Introduzione alla filosofia*, II ed. riv., Firenze, Sansoni, 1981, p. 51.

⁷⁵ A. NEGRI, *L'estetica di Giovanni Gentile*, cit., *Prefazione*, p. 14.

di, l'arte non li si può concepire come un «momento» separato e superabile dello spirito.

Gentile finisce col contestare, ad un certo punto, l'affermazione crociana della «inestetività di ogni opera di pensiero». Ed anche questo è un modo preciso di muovere un'obiezione al sequestro dell'arte in un «settore della vita», di sostenerne, al contrario, la «fondamentalità» in «tutto il dominio dello spirito».

Acuto il commento di Negri a questo proposito: «La categoria frana nello stesso tempo che la si fonda, la definizione salta in aria non appena la si propone. Per ciò stesso, la categoria non subisce l'onta dell'astrazione, la definizione non si presta ad alcun uso strumentale»⁷⁶.

Ora, è interessante notare che la torsione data da Gentile al dualismo kantiano di Io trascendentale o pensiero ed io come soggetto o esperienza avvenga nell'incontro o «riscontro» con il *sentimento fondamentale* del Rosmini. Seguire il percorso di questo riscontro si rivelerà, tra l'altro, utile per precisare più compiutamente il significato della concezione gentiliana.

Con il termine «sentimento fondamentale» Rosmini designa il senso che l'anima, in ogni soggetto, ha del corpo, le cui modificazioni si rispecchiano quindi nelle modificazioni del sentimento fondamentale dando luogo alle sensazioni particolari⁷⁷. Questo sentimento è inattuale,

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Il *sentimento fondamentale corporeo* è, per Rosmini, anzitutto, *sentimento del "mio" corpo*, ma anche *sentimento del mio corpo attraverso il quale sento il fuori di me*, in una parola il mondo delle cose. Esso è così definito: «un'azione fondamentale che sentiamo esercitarsi in noi immediatamente e necessariamente da un'energia diversa da noi, la quale azione è a noi piacevole, ma può essere secondo certe leggi variata» (cfr. A. ROSMINI, *Nuovo Saggio sull'origine delle idee*, 2 voll., Roma, Centro Internazionale di studi rosminiani - Città nuova editrice, s. d., ristampa anastatica della VI ed., Intra, Tip. di P. Bertolotti, 1875-76, vol. II, 726). Nel sentimento fondamentale preso in tutta la sua estensione si congiungono, come in un solo principio, tutte le potenze dell'uomo, cioè «il sentimento di me col mio corpo (sensività), e l'intelletto». Questo sentimento «intimo, e perfettamente *uno*, unisce la sensitività e l'intelletto. Egli ha altresì un'attività, quasi direi, una vista spirituale (razionalità), colla quale ne vede il rapporto: questa funzione costituisce la *sintesi primitiva*» (*ivi*, 1025). Sulla teoria del *sentimento fondamentale corporeo*, centrale in Rosmini, esiste un'ampia bibliografia. Molta letteratura critica è richiamata e discussa in F. PIEMONTESE, *La dottrina del sentimento fondamentale nella filosofia di A. Rosmini*, Milano, Marzorati, 1966; prezioso, anche per la ricostruzione dell'influenza di questo concetto rosminiano, attraverso la mediazione di B. Spaventa, sulla formazione del pensiero gentiliano è, poi, il saggio di A. NEGRI, *Corporeità e discorso etico. Proposta per una lettura attuale della teoria rosminiana del*

come mero sentimento fondamentale, perché quel che si sente non è la forma a priori attraverso cui si hanno le sensazioni, ma appunto questa o quella sensazione particolare. Ma è inattuale, altresì, e però trascendentale, per un'altra e più forte ragione: giacché neanche la sensazione, come tale, è attuale; essa si coglie attraverso la *percezione intellettuale*, che è il nucleo essenziale dell'esperienza, di qua dalla quale non brilla la luce della coscienza⁷⁸. Per ottenere la percezione intellettuale «non basta - osserva Gentile - la sensazione, ma occorre un certo lume intellettuale, che è l'idea dell'essere, di cui l'intelletto sia in possesso, e di cui lo spirito come *unità sintetica primitiva* di senso e intelletto si serva per affermare la sensazione facendola soggetto del giudizio che nell'esperienza ha sempre come predicato l'idea dell'essere; poiché tutto che si pensi, comunque si pensi, è (è essere)». E continua: «Se il soggetto fosse soltanto sentimento fondamentale, egli sarebbe sentimento; e per il sentimento resterebbe congiunto e avvinto al mondo esistente; ma non lo saprebbe, e non avrebbe modo di sollevarsi pensando al di sopra di esso». Perciò per Rosmini il soggetto è «unità di sentimento e intelletto»⁷⁹.

In questa dottrina del sentimento fondamentale c'è, rileva Gentile, il motivo cartesiano del problema della certezza e c'è il motivo kantiano del problema della conoscenza limitata all'oggetto dell'esperienza e incapace di elevarsi da sé alla sfera del soprasensibile. E questo motivo

sentimento fondamentale corporeo, in "Giornale di Metafisica", n. s., a. IV, maggio-agosto 1982, n. 2, pp. 237-289.

⁷⁸ Cfr. A. ROSMINI, *Nuovo Saggio sull'origine delle idee*, cit., vol. II, 1026: «La *sintesi primitiva* è quel giudizio col quale la ragione acquista la *percezione intellettuale*». Spiega poi il Rosmini: «Quando la ragione considera queste cose in relazione coll'essere in universale, e produce le *percezioni intellettive*, ella aggiunge a quelle particolari affezioni del nostro spirito l'*universalità*, e quindi sotto questo aspetto si denomina la *facoltà di universalizzare*: sono propri di questa peculiar potenza tutti gli *atti diretti* della ragione» (*ivi*, 1028).

⁷⁹ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 165. Per quanto riguarda il concetto rosminiano di *unità sintetica primitiva* o *sintesi primitiva* - del quale è evidente l'analogia con la formulazione kantiana del concetto sintetico a priori - si veda il *Nuovo Saggio*, là dove la *sintesi primitiva* è definita come «quell'operazione colla quale si unisce il sentito all'idea comune di esistenza preesistente nell'intelletto» (vol. I, 64); essa avviene spontaneamente, non è deliberata - ed ecco perché è *primitiva* (*ivi*, 513) -, e precede l'analisi della formazione di un giudizio. Essa costituisce la prima funzione della ragione (*ivi*, vol. II, 1025) ed assolve al compito, come si è già detto, di produrre «quel giudizio col quale la ragione acquista la *percezione intellettuale*». La distanza da Kant sta nell'introduzione dell'«idea dell'essere»: la *sintesi primitiva*, infatti, «congiunge il sentimento coll'idea dell'essere e produce le *percezioni delle cose*» (*ivi*, 1454 n.).

costante della filosofia moderna anche in Rosmini fa cercare la soluzione del problema nel soggetto, che non si accontenta più della semplice verità, ma vuole la certezza della verità⁸⁰.

La consapevolezza piena e riflessa della verità è risolta da Rosmini incentrandola nel soggetto contratto nella sua più particolare individualità: un soggetto, che è questa certa anima in quanto è altresì questo corpo determinato. Poiché il corpo è certo assolutamente particolare, ed il corpo, come contenuto del sentimento fondamentale, forma questo sentimento, ecco spiegato come il sentimento poi renda il soggetto capace di apprendere la realtà ed apprendersi alla realtà.

Osserva conclusivamente Gentile: «Corpo, sì, sentito: *obiectum mentis*, come dice Spinoza; di quella *mens* che, appartenendo all'attributo infinito della *res cogitans*, non ha modo di passare alla *res extensa*. Corpo cioè interno all'anima, se si considera dal punto di vista del soggetto, che è il solo punto di vista consentito a chi si proponga d'intendere il processo della conoscenza»⁸¹.

⁸⁰ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 166. Su questo problema della certezza nella filosofia moderna, cfr., altresì, sempre di G. GENTILE, *Studi vichiani*, II ed. riv. e accres., Firenze, Le Monnier, 1927, p. 40.

⁸¹ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., pp. 166-167. Il tema del corpo, e del suo legame inestricabile e indissolubile con l'anima, attraverso la cerniera del sentimento, costituisce un motivo costante della riflessione gentiliana. In un altro passaggio de *La filosofia dell'arte*, si legge: «Vi [nella "realtà concreta" della coscienza] si guardi dentro attentamente, e che vi si trova? Spinoza risponde: *l'obiectum mentis*, il corpo. Rosmini che cosa trova a termine essenziale di quel *sentimento fondamentale* che è per lui l'atto primitivo e costitutivo dell'anima? Il corpo» (*ivi*, p. 60). E, nel saggio su *La natura* del 1937, assumendo a tema il «corpo come contenuto dell'autocoscienza», Gentile scrive: «Orbene, il nostro corpo si può dire che sia quel tale perno di cui ha bisogno la realtà per essere nel nostro pensiero realtà, e valere come tale. Ma il nostro corpo, in quanto nostro: ossia il solo corpo di cui in concreto si possa parlare. Che è quello che Spinoza definì *obiectum mentis* (*obiectum ideae, humanam Mentem constituentis*) e il nostro Rosmini concepì profondamente come il termine del *sentimento fondamentale*» (*Introduzione alla filosofia*, cit., p. 74). Nell'uno e nell'altro caso si fa riferimento a B. SPINOZA, *Ethica*, II, prop. 13 che, per intero, suona così: «*Obiectum ideae, umanam Mentem constituentis, sive certus Extensionis modus actu existens, et nihil aliud*». Occorre rilevare, a questo punto, come la lettura gentiliana del *sentimento fondamentale* di Rosmini sia notevolmente influenzata da quella di B. Spaventa. Non è il caso di rifare l'intero percorso di questa seconda lettura, anche se, soprattutto in relazione al tema di queste pagine, è estremamente importante al fine di identificare l'ascendenza genealogica di alcuni punti-chiave del pensiero gentiliano. Ma mette conto sottolineare almeno come il «corpo dell'io (la *corporalità*)» è

Non è difficile scorgere in questo «riscontro» che Gentile fa tra la sua concezione del sentimento e quella di Rosmini una linea di consenso più ampia e generale, che va ben oltre il punto di vista estetico a partire dal quale spiegare l'esperienza artistica. Ed il consenso investe un punto decisivo e strategico per l'articolarsi complessivo di ogni modello gnoseologico, compreso evidentemente quello attualistico: il punto in cui il pensiero s'innesta nella realtà. E sarebbe fuorviante e, tutto sommato, insensato stare a discutere sul modo, materialistico o no, di intendere e accostare la realtà. Ricorrendo ad una metafora intensa e suggestiva, Gentile scrive: «Questa è la radice con cui l'albero gigantesco del pensiero, che con le cime tocca il cielo, si attacca alla terra, donde trae la sua vita, e in cui è la fonte della sua esistenza, onde può crescere e alzarsi e dilatare i suoi rami più alti fino ai sommi fastigi. Strapparli dalla terra sarebbe abatterlo, inaridire le sue linfe vitali e spegnere quella vita ond'egli si leva sempre più in alto». Questa radice non ha un rapporto opzionale o occasionale con il soggetto: essa costituisce «il suo punto di partenza», «il primo impulso vitale». Essa «è il punto di partenza di tutto»⁸².

Ora, la radice di cui si parla è il sentimento, caratterizzato come «primo impulso vitale» e «punto di partenza di tutto». Senza impegnarsi in sottili analisi genealogiche, è sufficientemente chiaro che il tramite per una tale caratterizzazione del sentimento, che non è solo tale, ma che è anche alla radice o all'origine del pensiero, è Bertrando Spaventa. In quella pagina che ossessionò gli ultimi anni della vita di Croce, facendo tremare e vacillare fin dalle fondamenta il suo precedente sistema teorico basato su distinzioni chiare e precise e su quel presupposto storicistico della fiducia "razionale" nella inevitabile vittoria del bene

chiamato da Spaventa a costituire, in quanto corpo «sentito» e, quindi, termine oggettivo del *sentimento fondamentale*, l'indice più sicuro dell'autocoscienza e della coscienza degli altri. «Dico il corpo dell'io - scrive Spaventa - il mio corpo in quanto io sono autocoscienza, e non già soltanto in quanto io sono semplice anima o semplice sapere: il corpo, nel quale io come autocoscienza ho il mio proprio *segno, strumento, e organo*; nel quale, quindi, so, intuisco, sento me stesso; e nel quale, insieme, sono saputo, intuito e sentito dagli *altri* e sono in relazione e commercio con gli altri» (B. SPAVENTA, *Principi di etica*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 796). Come per Rosmini, un analogo discorso andrebbe fatto per la lettura gentiliana di Spinoza, che ha alle sue spalle la stessa mediazione culturale: quella di B. Spaventa.

⁸² G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 167.

sul male, Spaventa, alle prese con Hegel e con il problema dell'origine della dialettica, scrive: «quegli che turba la tranquilla immobilità, l'oscuro impenetrabile sonno dell'assoluto ed ingenito Essere, questa infinita potenza, questo gran *prevaricatore* è il Pensare»⁸³. Croce istituisce una relazione strettissima tra la categoria della Vitalità - che non è quella già «domata e regolata dalla morale», ma «la Vitalità cruda e verde, selvatica e intatta da ogni educazione ulteriore»⁸⁴ - e l'origine della Dialettica: la relazione è quella che traspare anche dal testo di Gentile tra il sentimento come «primo impulso vitale», «punto di partenza» imprensindibile di tutto ed il pensare puro, il pensare in atto a contrasto del pensiero pensato.

Se si volessero, ora, tirare le somme e focalizzare il ruolo e la portata del concetto gentiliano di sentimento sul terreno specifico dell'estetica, occorrerebbe tematizzare due aspetti, corrispondenti a due risvolti polemici.

Il primo aspetto riguarda la radicalizzazione del tema del sentimento: «L'arte [...] non è, com'è stato detto, l'espressione o l'intuizione del sentimento, ma lo stesso sentimento»⁸⁵. Su questo terreno nasce quella che Negri ha chiamato l'«interlocuzione polemica diretta con l'estetica di Croce»⁸⁶. Questa, afferma Gentile, «finisce col determinare questa forma intuitiva del conoscere propria dell'arte con l'attribuirle un contenuto specifico che sarebbe il sentimento, dal quale deriverebbe poi il carattere lirico dell'arte». Ma è un «contenuto irresolubile nella forma»⁸⁷. Pur avendola astrattamente postulata, Croce non riesce a declinare una reale «sintesi a priori estetica». La mancata articolazione della «relazione del sentimento con l'intuizione» blocca evidentemente per Gentile il processo estetico di Croce e lo confina su un fondo oggettivistico, naturalistico, empirico: «Qui, evidentemente, altro è la forma e altro il contenuto, e si dice bensì che il contenuto deve convertirsi in forma: ma la conversione di cui si parla evidentemente non è una conversione, bensì un'aggiunta della forma al contenuto»⁸⁸. In un testo evidentemente ispirato ad un programmatico ritorno all'estetica del De Sanctis, l'anate-

⁸³ B. SPAVENTA, *Le prime categorie della logica di Hegel*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 399.

⁸⁴ B. CROCE, *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, cit., p. 35.

⁸⁵ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 171.

⁸⁶ A. NEGRI, *L'estetica di Giovanni Gentile*, cit., p. 8.

⁸⁷ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 171.

⁸⁸ *Ivi*, p. 172.

ma contro l'estetica crociana è scagliato proprio in base al postulato «tal contenuto, tal forma». C'è da credere che accusa più bruciante non poteva esserci per Croce di quella formulata in nome di un autore a lui caro quant'altro mai.

Il secondo aspetto, corrispondente ad un altro e più radicale risvolto polemico, concerne il significato obbiettivamente eversivo del tema gentiliano del sentimento nei confronti di quello che è correntemente denominato come lo statuto epistemologico dell'estetica moderna. Com'è noto, questo modello teorico, che è anche quello accettato e condiviso da Croce, nasce e si organizza nel Settecento, soprattutto ad opera del Baumgarten, che, nel primo paragrafo dei *Prolegomena* alla sua *Aesthetica*, così definisce questa nuova disciplina: «Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae»⁸⁹.

Ora, la tradizione teorica inaugurata dal Baumgarten definisce la costellazione categoriale dell'estetica secondo una prospettiva che, fatta propria e opportunamente ridefinita da Kant, scandisce quell'orizzonte in cui è incontestabile che rientri anche Croce. Tant'è che non solo nella consapevolezza di storico dell'estetica, nel cui ambito assegna al Baumgarten il ruolo di «scopritore»⁹⁰ della nuova disciplina, ma anche sul versante più propriamente teorico, Croce parla dell'estetica, al pari dell'economica, come di una «scienza mondana» e moderna⁹¹, il cui padre fondatore è da ricercarsi nel Baumgarten.

Da questo punto di vista, e in un senso finora non sufficientemente tematizzato dalla critica, l'attacco portato da Gentile all'estetica crociana coinvolge, nella sua carica dirompente, l'insieme dell'estetica moderna e pretende di scardinarne i fondamenti epistemologici. Quando Gentile sostiene, con riferimento a Croce, che il suo difetto è quello di ritenere il sentimento come il «contenuto specifico» di quella «forma intuitiva del conoscere propria dell'arte», l'interlocutore polemico non è più allora solo Croce, ma chiunque sostenga che il sentimento abbia «un'esistenza sua propria, autonoma» rispetto alla più generale vita

⁸⁹ A. G. BAUMGARTEN, *Aesthetica*, Hildesheim-Zürich-New York, G. Olms Verlag, 1986, ristampa anastatica dell'ed. del 1750, p. 1.

⁹⁰ B. CROCE, *Estetica*, cit., p. 267.

⁹¹ B. CROCE, *Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica* (1931), in ID., *Breviario di estetica-Aesthetica in nuce*, cit., pp. 169-190.

dello spirito⁹². Indicando come «falsa» la «distinzione tra l'arte e il pensiero»⁹³, il problema si palesa essere la radicale messa in discussione della legittimità teorica dell'autonomia dell'estetica, che costituisce il suo carattere di mondanità e di modernità.

La portata eversiva del concetto gentiliano di sentimento non è sfuggita ad un osservatore attento come Antimo Negri quando osserva: «non si categorizza, non si definisce l'arte, se non perdendo di vista la "fondamentalità" del "sentimento", in cui essa si risolve, in ogni attività umana»⁹⁴. «Fondamentalmente» estetico o «sentimentale», sottolinea infatti Gentile, è il carattere dell'intera filosofia, non solo di un «momento» specifico dello spirito umano, quello dell'arte, che quindi non può ambire a quella autonomia che ne metta in questione ogni rapporto con gli altri «momenti» di quella totalità organica che lo stesso spirito umano costituisce.

La battaglia contro l'autonomia dell'arte è combattuta da Gentile quasi assumendo programmaticamente la prospettiva hegeliana per cui «il vero è l'intero»⁹⁵: da questo punto di vista, che può sembrare quello di un idealismo assoluto che assorbe e supera tutte le differenze come nella famosa metafora della «notte nella quale, come si suol dire, tutte le vacche sono nere»⁹⁶, scaturisce in modo solo apparentemente paradossale la rivendicazione di un approccio antintellettualistico al mondo dell'arte, un approccio che rifiuta programmaticamente di definire «ciò che è arte e ciò che arte non è», e, proprio grazie a questo rifiuto delle categorie estetiche, è in grado, per esempio, di valorizzare la «filosofia» di Leopardi nella più intima connessione con la sua «poesia» o di superare il dogmatismo indimostrato della distinzione nella *Divina Commedia* di Dante di «poesia» e «non poesia»⁹⁷. In quest'ottica può non

⁹² Cfr. G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 171.

⁹³ *Ivi*, p. 119.

⁹⁴ A. NEGRI, *L'estetica di Giovanni Gentile*, cit., p. 14.

⁹⁵ G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, 2 voll., trad. it. di E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1960, vol. I, p. 15.

⁹⁶ *Ivi*, p. 13.

⁹⁷ Gli studi leopardiani di Gentile (cfr. *Frammenti di estetica e letteratura*, Lanciano, Carabba, 1921, pp. 297-366; *Manzoni e Leopardi*, Milano, Treves, 1928; *Poesia e filosofia di G. Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1939) hanno avuto il merito di porre il nodo del rapporto poesia-filosofia in Leopardi come problema fondamentale della relazione immagine-concetto: si tratta, per Gentile, di strappare la filosofia dal limbo delle cose morte e di farla valere come contenuto risolto nella forma poetica leopardiana. Si è detto giustamente che questo

ritenersi allora arbitrario leggere l'atteggiamento antintellettualistico di Gentile come spia e manifestazione di quella crisi delle «definizioni», espressione specifica di quella «crisi della ragione» o dei fondamenti che ha investito la modernità⁹⁸. Ma sorge un problema: vedere Gentile quasi immerso in uno «spirito del tempo» che non ha più certezze logiche, può finire con l'avallare l'accusa crociana di «misticismo», che designava appunto l'attitudine gentiliana a scardinare la categoria dell'arte - e, comunque, ogni altra categoria - in modo da rendere non più possibile il riconoscimento sicuro, «oggettivo», di un'«opera d'arte» - e, comunque, impossibile la recinzione concettuale di questa o quella attività umana. «Si tratta - obietta Negri - più di un'opinione che di una verità. Infatti, l'indicativo presente di "ciò che è arte e ciò che arte non è" si può spiegare con un'assunzione dogmatica per la quale si esclude ogni possibilità che non ci sia arte oltre quella che si è deciso, con un gesto logico astrante, di definire arte. E' contro questa assunzione che prende posizione Gentile "filosofo dell'arte"⁹⁹. E va immediatamente rilevato che la polemica è con quell'assunzione crociana che non permette di comprendere il significato di opere in cui solo astrattamente si può «distinguere» tra «ciò che è arte e ciò che arte non è», tra «poesia» e «non poesia» o, ancora, tra poesia come «opera di verità» e letteratura come «opera di civiltà»¹⁰⁰.

affermare la forza sentimentale e la forma artistica della filosofia leopardiana segna una svolta nella storia della critica relativa a Leopardi: cfr. E. BIGI, *G. Leopardi*, in *I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da W. Binni, vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 1955, p. 423 e L. RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, Bari, Laterza, 1946, vol. II, p. 131. Analogo discorso andrebbe fatto per gli studi danteschi di Gentile: si vedano i suoi *Studi su Dante*, Firenze, Sansoni, 1965; ma si veda ora anche una ed. con Introduzione di C. Vasoli, Firenze, Le Lettere, 1990.

⁹⁸ Ci si limita qui a fare riferimento a due testi: AA. VV., *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Torino, Einaudi, 1979; G. VATTIMO, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

⁹⁹ A. NEGRI, *L'estetica di Giovanni Gentile*, cit., p. 10.

¹⁰⁰ Per quanto riguarda il rapporto «poesia» e «non poesia» nell'estetica crociana, cfr. i seguenti volumi di B. CROCE: *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921; *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923; *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936. Cfr. altresì di Croce il saggio dal titolo *La poesia, opera di civiltà; la letteratura, opera di civiltà*, in *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, cit., pp. 229-243.

3. Attualità dell'arte e inattualità dell'arte pura

Oltre al tema «fondamentale» del sentimento, un altro nodo centrale della riflessione estetica gentiliana riguarda il concetto di attualità dell'arte e, quello simmetrico e opposto, di inattualità dell'arte pura. A ben vedere, i due argomenti sono legati tra loro da un nesso inscindibile e costituiscono quasi le due facce della stessa medaglia. Intrecciati infatti essi son posti nei due saggi di argomento estetico che preparano la *Filosofia dell'arte: ne Il sentimento* (1928), dove non a caso l'«inattualità del sentire» prepara il terreno alla tesi dell'«inattualità dell'arte pura»¹⁰¹, e ne *L'arte* (1929), dove «l'io puro come sentimento» fonda l'«idealità o inattualità dell'arte»¹⁰².

La tesi di fondo non cambia: l'arte non possiede un «contenuto specifico» che le assicuri autonomia e indipendenza nella vita dello spirito. Se il sentimento, infatti, costituisce il punto di partenza dell'arte, esso è anche «il primo impulso vitale», «il punto di partenza di tutto», cioè del pensiero complessivamente inteso, non scindibile in momenti distinti e separati, non connessi dialetticamente tra loro. Da questo punto di vista, la concezione attualistica dell'arte assolve veramente il ruolo, decisamente antiromantico, di rottura con il principio dell'autonomia dell'arte, che sembrava essere un dogma intangibile dell'estetica moderna.

Ma torniamo a Gentile: «Quando si parla della vita dello spirito vi si distingue (se a ragione o a torto, non è questione che interessa qui di risolvere) arte, religione, diritto, moralità, scienza, filosofia»¹⁰³. Ma, come si vede anche da questo modo di presentare l'elenco, non si tratta di attività diverse. L'attività dello spirito ha sempre la stessa forma di una posizione di sé. In questo passaggio consiste la dialettica di Gentile, che egli presentò in origine come una «riforma della dialettica hegeliana» (1913), ma che in realtà ne è la radicale negazione, perché considera ogni dialettica oggettiva come una dialettica del pensato, a cui vuole sostituire una dialettica dell'atto pensante. Questo atto passa bensì attraverso un pensato, ma solo per porre se stesso.

Non ci sono dunque più forme distinte dell'attività spirituale. Ci sono però più momenti, e precisamente tre: nessuno isolabile in concre-

¹⁰¹ G. GENTILE, *Il sentimento*, in ID., *Introduzione alla filosofia*, cit., pp. 41 e 53.

¹⁰² G. GENTILE, *L'arte*, *ivi*, pp. 130-131.

¹⁰³ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 56.

to, perché la concretezza si trova solo nella loro sintesi, e tuttavia scanditi da un costante ritmo dialettico, che permette a Gentile di conservare una certa distinzione almeno tra le tre forme dello spirito assoluto hegeliano: arte, religione, filosofia.

La teoria dei tre momenti necessari dello spirito si trova già in un saggio del 1909, dal titolo *Le forme assolute dello spirito*, che Gentile pubblicò in appendice a *Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia* e che costituisce la prima formulazione dell'attualismo: «Queste forme sono tre, secondo i momenti essenziali dello spirito: cioè posizione del soggetto, posizione dell'oggetto, e posizione delle loro sintesi. Momenti, solo logicamente distinguibili; perché la sintesi è originaria, [...] né è possibile trascenderla *in re*, per fissare il puro soggetto, come non è possibile trascenderla *in re* per fissare il puro oggetto; come non è possibile trascenderla per additare il mondo dell'azione»¹⁰⁴.

Quell'insieme di attività che, sia pure empiricamente, si suole classificare sotto l'etichetta dell'arte, fanno emergere con particolare evidenza il primo momento della posizione dell'atto, il momento soggettivo iniziale. Poiché, tuttavia, questo momento non sussiste per sé allo stato puro, «l'arte pura è inattuale». Per attuarsi, essa deve entrare nel concreto del processo e quindi perdere la sua purezza. A titolo di momento, tuttavia, l'arte è irriducibile ad altro e rivela un aspetto ben preciso e necessario dell'attività spirituale.

Se provassimo ora a considerare l'arte come qualcosa di attuale, non si potrebbe prescindere dal suo aspetto di oggettività: si dovrebbe riconoscere che l'arte c'è solo incarnata in oggetti che sono le opere d'arte. Qui però non si tratta di cogliere ciò che c'è, bensì ciò che non è ancora, perché solo in questa fase di transizione verso lo spirito si trova l'arte allo stato puro. Questa sorta di enigma è schizzato con grande efficacia da Gentile: «E allora? Quando c'è, non è arte; e quando si potrebbe dire: - Eccola lì, l'arte! - essa non c'è più»¹⁰⁵.

L'enigma è però facilmente risolto: quando qualcosa c'è, non è più arte soltanto, ma è già riflessione. E «la forma dell'arte non è la stessa forma del pensare; perché l'arte non è pensiero ma di qua dal pensiero.

¹⁰⁴ G. GENTILE, *Le forme assolute dello spirito*, in ID., *Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia*, II ed. accresciuta, Bari, Laterza, 1921, pp. 238-239 (III ed. riv., Firenze, Sansoni, 1962, p. 262).

¹⁰⁵ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 104.

E' l'anima del pensiero, non il corpo: l'anima nella sua idealità, come principio del vivente che da questo principio cava tutto il suo essere e si fa un determinato corpo e con questo vive davvero. L'anima in sé, di qua dal corpo che ne è animato, è quella forma tutta speciale in cui consiste l'arte»¹⁰⁶.

Ne consegue che, quando consideriamo le opere d'arte in concreto, non le consideriamo già più in realtà come arte, ma come pensiero. Allora troviamo senza dubbio le determinazioni oggettive e anche di nuovo la loro risoluzione ultima e dialettica nell'atto del soggetto pensante. Questa allora, però, è propria dello spirito come tale, dello spirito come pensiero. Se vogliamo, sia pure per astrazione, limitarci alla forma dell'arte, dobbiamo restare al di qua di tale passaggio.

Il tema dell'attualità dell'arte (in quanto «esiste») e dell'inattualità della stessa (in quanto è «pura») è già tutto svolto: «L'unità attuale è dunque arte che è diventata pensiero. L'arte pura è inattuale e perciò, nella sua pienezza, inafferrabile. Il che non significa che non esista. Soltanto che non si può separare, qual essa è e per quel che essa è propriamente, dal resto dell'atto spirituale, in cui esiste, e in cui anzi dimostra tutta la sua energia esistenziale»¹⁰⁷. L'arte pura è inafferrabile, cioè è indefinibile, perché non è separabile, e distinguibile, da ciò che arte non è. Ed è appena il caso di sottolineare che ciò che arte non è, e da cui l'arte non può separarsi e distinguersi sino a soddisfare le esigenze del purismo estetico, è, anzitutto, pensiero.

Il confondersi dell'arte col pensiero nell'attualità esistenziale dell'arte comporta, preliminarmente, un rifiuto del dogmatismo estetico, di quel modello teorico cioè che presume di possedere categorie prestabilite in grado di giudicare senza tentennamenti e per deduzione trascendentale ciò che è arte e ciò che arte non è.

Anche i critici più severi nei confronti dell'attualismo non hanno mancato di rilevare l'enorme acquisto ermeneutico di questo motivo dell'estetica gentiliana. In un importante saggio su *L'attualismo di Gentile e la morte dell'arte*, Vittorio Mathieu afferma: «L'inattualità dell'arte pura offre a Gentile l'unico motivo anticrociano felice tra i molti che appesantiscono inutilmente l'esposizione. Essa permette a Gentile di sorridere della pretesa crociana di distinguere tra poesia e non poesia e

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 124.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 117-118.

quindi di espungere dal concreto organismo dell'opera le elucubrazioni teologiche della Divina Commedia e così via»¹⁰⁸. Per Gentile, infatti, non c'è nessuna parte d'arte, presa nella sua attualità, che non risulti determinata dalla sua relazione col pensiero logico; e solo per un'erronea o tardiva astrazione di contenuti si può credere di distinguere tra contenuti dottrinari dipendenti dal pensiero e contenuti fantastici dipendenti dal sentimento: gli uni e gli altri sono sentimento e sogno auroralmente, diventano pensiero logico una volta portati all'attualità per ridursi infine ad astrazione quando si staccano dal lato spirituale come suo corpo. «La nostra fantasia - osserva Gentile - non è né una facoltà, né una speciale funzione della nostra interna attività. La quale è sempre pensiero, quantunque suscettibile di una distinzione di *momenti nel suo sviluppo*. E quando questo sviluppo si sia verificato e compiuto, il suo prodotto non è altro che il pensiero nella pienezza e totalità dei suoi momenti, e però nella sua forma essenziale. Pensiero tutto uniforme e indiscriminabile, in cui non c'è più fantastico e intellettuale o logico; poiché il momento della pura fantasia è superato. O meglio, il fantastico è tutt'uno col logico, dentro di esso, e in esso assorbito e quindi esiste nella forma del logico»¹⁰⁹.

Il confondersi dell'arte col pensiero nell'attualità dell'arte comporta, altresì, una presa di coscienza della non immediatezza estetica. Si potrebbe dire, anzi, che, dal punto di vista attualistico, l'arte è *immediata* solo nel senso, indicato da A. Plebe, che essa, «quale primo momento del pensiero, si trova immediatamente inserita dentro lo stesso processo dialettico del pensiero»¹¹⁰. Intanto, è per l'inserimento in questo processo che l'arte (e l'*estetico*, il *sentimentale*, che vi è sotteso) perde la sua immediatezza. La perde, nel momento stesso in cui il sentimento (rosminianamente *fondamentale*) è «la radice» dell'«albero gigantesco del pensiero»¹¹¹. L'arte perde l'immediatezza, e la lascia perdere allo stesso pensiero, che, sganciato dalla radice, «intristisce intellettualisticamente,

¹⁰⁸ V. MATHIEU, *L'attualismo di Gentile e la morte dell'arte*, in "Filosofia", a. XLIII, settembre-dicembre 1992, fasc. III, pp. 347-380, qui pp. 352-353.

¹⁰⁹ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 120.

¹¹⁰ A. PLEBE, *Importanza del concetto gentiliano di inattualità dell'arte*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 1964, n. 3, pp. 327-332; rist. nel vol. XI della collezione *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, cit., pp. 195-202, qui p. 197. Del Plebe cfr. anche *Processo all'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1959.

¹¹¹ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 167.

patendo quell'estraneità al *sensibile* e, quindi, all'ordine dell'esistenza e della realtà, al cui superamento, *inverando* l'aspirazione più autentica del criticismo, attende la riflessione contemporanea [...] più ostile contro lo scavo incolmabile (che ingenera immediatezza e, quindi, *naturalità* dei termini contrapposti) tra arte e filosofia, tra sentire e pensare»¹¹².

Gentile, insomma, è nel solco e fa propri i problemi impostati dalla tradizione teorica che va da Kant a Hegel. Nella *Critica del Giudizio* si scorge la presenza del bisogno dell'unificazione o della sintesi degli opposti (intelletto e ragione), da risolversi attraverso un mezzo dialettico, l'arte: naturalmente, un'arte capace di costituire il «termine medio» (*Mittelglied*) rappresentato dall'arte classica. Kant stesso avverte con estrema decisione ed evidenza il problema del rapporto tra le prime due *Critiche*, ne mostra tutta la difficoltà, e pone la *Critica del Giudizio* come un tentativo di risoluzione della difficoltà sistematica. Tra intelletto e ragione vi sarà, dunque, un elemento di mediazione: «Nella famiglia delle facoltà conoscitive superiori, vi è ancora un termine medio [*Mittelglied*] tra l'intelletto e la ragione. Questo termine è il *Giudizio*, del quale si ha ragione di presumere, per analogia, che contenga anch'esso, se non una sua propria legislazione, almeno un principio proprio [...]»¹¹³. La *Critica del Giudizio* così si propone di risolvere la lacerazione che si determina nella figura dell'uomo tra la legislazione della ragion pura (che implica l'idea di necessità) e la legislazione della ragion pratica (che implica l'idea di libertà) e di cercare tra le due legislazioni un «termine medio» [*Mittelglied*]. Questo termine medio sarà il *Giudizio* (nel suo implicare l'idea di finalità); e Kant va a cercare il principio di questa conciliazione in un campo che finora ha trascurato: il campo estetico-artistico. L'esplicito riconoscimento del dissidio tra giudizio conoscitivo o di fatto e giudizio morale o di valore, da ricomporsi con la mediazione del giudizio estetico o di gusto, sottende e nasconde, in

¹¹² Cfr. A. NEGRI, *Importanza del concetto gentiliano di inattualità dell'arte*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 1964, n. 4, pp. 596-600; rist. nel vol. XI della collezione *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, cit., pp. 357-364; ora ne *L'estetica di Giovanni Gentile*, cit., pp. 237-243, qui p. 239.

¹¹³ I. KANT, *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo riv. da V. Verra, II ed. nella BUL, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 16. Importanti considerazioni sul progetto di Kant di porre la *Critica del Giudizio* come tentativo di risoluzione delle difficoltà interne al suo sistema teorico sono svolte da L. Anceschi nell'introduzione a I. KANT, *Prima introduzione alla Critica del Giudizio*, trad. it. di P. Manganaro, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 5-53.

Kant, la consapevolezza di un altro contrasto, egualmente profondo e radicale, quello tra intelletto e sensibilità. La consapevolezza di questo contrasto emerge nelle pagine della *Critica della ragion pura*, laddove Kant, dopo aver ammesso che «la nostra natura è cosiffatta che l'intuizione non può essere mai altrimenti che sensibile»¹¹⁴, deve concludere che, però, «in noi uomini l'intelletto non è come tale una facoltà di intuizioni»¹¹⁵. La difficoltà a far coesistere e convergere nella sintesi a priori elementi diversi e disomogenei spinge Kant a ritenere che intelletto e sensibilità hanno bisogno l'uno dell'altro; ed è questo bisogno che porta al problema della loro riunione o conciliazione (*Vereinigung*).

Non è difficile scorgere in questa acuta consapevolezza dell'esigenza di trovare un ponte tra intelletto e sensibilità quel «bisogno (*Bedürfnis*) della filosofia», di cui parla Hegel nella *Differenza fra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling*, dove si afferma una tesi programmatica: «La scissione (*Entzweiung*) è la fonte del bisogno della filosofia»¹¹⁶. Questo bisogno sorge «quando la potenza dell'unificazione scompare dalla vita degli uomini e le opposizioni, perduta la vivente relazione e l'azione reciproca, guadagnano l'indipendenza»¹¹⁷. E la dialettica, cioè una logica che non si diverta più con le astrazioni concettuali, diventa allora, per Hegel, un compito impegnativo e urgente per la filosofia, almeno fino a quando egli sente la filosofia ancora legata al bisogno (*Bedürfnis*) di superare il concetto indifferente alla dimensione del tempo, cioè di mettere effettivamente in contatto, perché se ne sprigioni una conoscenza vera, intelletto e sensibilità. Alla soluzione della dialettica, in quanto compito così posto, Hegel attende lungo tutto l'arco della sua attività speculativa e alla responsabilità di attuarla non viene meno neppure in sede di riflessione estetica in quanto «filosofia dell'arte». E' nelle *Lezioni di estetica*, infatti, che troviamo impostato un tale problema, nato dallo stato di scissione (*Trennung*) della filosofia e dell'arte e troviamo anche additata la soluzione di esso: «L'unione, in sé conclusa a

¹¹⁴ I. KANT, *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice riv. da V. Mathieu, V ed. nella UL, Bari, Laterza, 1972, vol. I, p. 94.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 146. Sulle difficoltà interne all'«arte dello schematismo» in Kant, cfr. l'ampio e documentato saggio di A. NEGRI, *Lo schematismo trascendentale nella coscienza speculativa contemporanea*, Bari, Adriatica Editrice, 1967.

¹¹⁶ G.W.F. HEGEL, *Differenza fra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling*, in ID., *Primi scritti critici*, trad. it. di R. Bodei, Milano, Mursia, 1971, p. 13.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 15.

libera totalità, del contenuto con la forma ad esso senz'altro adeguata, costituisce il punto medio (*Mittelpunkt*) dell'arte. Questa realtà, che coincide col concetto del bello, a cui invano si è sforzata di giungere la forma d'arte simbolica, viene ad apparire solo con *l'arte classica*. Noi abbiamo, quindi, già nell'ideale considerazione dell'idea del bello e dell'arte, ben presto fissato la generale natura del classicismo, che, in quanto adeguato modo di configurazione, realizza ciò che è vera arte secondo il suo concetto»¹¹⁸.

Nelle *Lezioni di estetica*, in definitiva, Hegel continua la sua battaglia contro la scissione, la battaglia già combattuta sul terreno logico-gnoseologico e su quello etico-politico: se sul primo combatte il razionalismo puro e sul secondo il moralismo puro, in estetica non può non combattere un'arte (e, conseguentemente, una teoria dell'arte) che si lascia sempre più alle spalle il modello classico ed indulge, all'interno di sé, alla rottura del nesso dialettico tra forma e contenuto, facendo assumere alla prima il carattere di un puro involucro formale e al secondo una cattiva autonomia che si traduce, ben presto, in astrazione.

C'è, quindi, *bisogno* della filosofia quando, storicamente, c'è conflitto tra intelletto e sensibilità; c'è *bisogno* di arte quando c'è conflitto tra forma e contenuto: forma e contenuto sono la traduzione in termini estetici di intelletto e sensibilità. Più chiaramente, la forma è l'universale estetico ed il contenuto è il particolare estetico. Quando tra questo universale e questo particolare c'è conflitto, allora c'è *bisogno* di arte: ma il bisogno, d'altra parte, implica mancanza, assenza.

Si comprende, quindi, come, nel pensiero di Hegel, si faccia strada il tema della «morte dell'arte»¹¹⁹: l'arte necessariamente muore quando

¹¹⁸ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, ed. it. a cura di N. Merker, trad. di N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi, 1967, p. 481.

¹¹⁹ Sul tema hegeliano della «morte dell'arte» o, meglio, della sua «dissoluzione» c'è, ormai, un'ampia letteratura: cfr. A. SABATINI, *La «morte dell'arte» in Hegel e la critica come momento costitutivo della poesia contemporanea*, in "De Homine", II (1963), n. 5-6, pp. 482-500, dove sono chiaramente riassunte le due interpretazioni principali: quella di B. Croce (*Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 1942, pp. 215-226; *Saggio sullo Hegel*, IV ed. riv., Bari, Laterza, 1948, pp. 80-88; *Ultimi saggi*, II ed. riv., Bari, Laterza, 1948, pp. 147-160) e quella di B. Bosanquet (*A History of Aesthetics*, Londra, 1892, pp. 342 sgg.; *Croce's Aesthetics*, in "Proceedings of the British Academy", vol. IX, 1914). Secondo il Croce, «Hegel parla di una morte dell'arte, non già come perpetuamente rinnovantesi, ma proprio da accadere o accaduta, di una morte dell'arte nel mondo storico» (*Saggio sullo Hegel*, cit., pp. 86-87). Bosanquet, invece, «ritiene - compendia il Sabatini - che la caratterizzazione

c'è crisi di dialettica artistica, mancanza di una unità originaria di universale e di particolare estetico.

Ed è un tema che Hegel, indipendentemente dal posto che riserva all'arte nella storia dello spirito umano, svolge sempre con l'occhio rivolto all'arte greca, assunta come quella che realizza il «punto medio» in grado di portar fuori dal dualismo, appunto, di intelletto e sensibilità, universale e particolare, forma e contenuto. Non bisogna allora meravigliarsi se Hegel svolga nuovamente il tema della dialettica attraverso quello stesso della dissoluzione (*Auflösung*) dell'arte classica. La dissoluzione dell'arte classica instaura scissione o, per lo meno, è segno di una scissione più radicale che investe in primo luogo l'uomo e, poi, l'artista. Nello svolgimento del tema, intanto, è calata la polemica contro l'arte contemporanea o, per lo meno, contro quell'arte che rompe l'equilibrio classico tra forma e contenuto.

hegeliana dell'arte romantica, come dissoluzione dell'arte classica, autorizza la considerazione dello sviluppo posteriore dell'arte in chiave di evoluzione e non di regresso, e tanto meno di "morte"» (p. 490). Suggestiva l'interpretazione di G. MORPURGO-TAGLIABUE (*Attualità dell'estetica hegeliana*, in "Il Pensiero", VI (1961), pp. 82-106), per il quale la nozione hegeliana dell'arte esclude ogni sorta di psicologismo soggettivistico, di realismo oggettivistico e di formalismo herbartiano indifferente ai contenuti: questi segnano, tutti, forme di rottura dell'equilibrio dell'arte classica, per Hegel l'unica arte. Si chiarisce così, sostiene il Morpurgo-Tagliabue, il significato della hegeliana «morte dell'arte». A. BANFI (*Filosofia dell'arte*, a cura di D. Formaggio, Roma, Editori Riuniti, 1962, pp. 249-264) avverte, dal canto suo, che ciò che veramente muore per Hegel è l'«arte bella», cioè l'arte in cui si combinano dialetticamente insieme contenuto e forma. Sempre a proposito del tramonto dell'arte in Hegel, osservazioni di notevole interesse svolgono altresì: A. NEGRI, *Estetica e dialettica in Hegel*, in "Logos", I (1969), pp. 510-559; F. FANIZZA, *Libertà e servitù dell'arte*, Bari, Dedalo, 1972, pp. 79-83, in un contesto che discute l'estetica crociana, e *Sulla coscienza estetica contemporanea. Interventi*, Bari, Adriatica Editrice, 1979, soprattutto pp. 19-25. Da segnalare, inoltre, una bella raccolta antologica: G.W.F. HEGEL, *Arte e morte dell'arte*, a cura di P. Gambazzi e G. Scaramuzza, Milano, Il Saggiatore, 1979. Un denso saggio di G. VATTIMO (*Morte o tramonto dell'arte*, in ID., *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 59-72) esamina il tema del «tramonto dell'arte» nel più vasto quadro del rapporto tra «fine della modernità» ed ingresso nel «post-moderno». La ricostruzione storica più organica e sistematica della disputa sulla «morte dell'arte» è sicuramente quella curata da D. FORMAGGIO, *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, Bologna, Il Mulino, 1983, che raccoglie saggi, note e spunti di una lunga ricerca estetico-filosofica iniziata alla scuola di A. Banfi e poi proseguita in proprio. Proprio a Banfi e alla sua riflessione sui nodi dell'estetica hegeliana è dedicato, infine, un saggio di G. SCARAMUZZA, *Il tema della crisi dell'arte nel pensiero di Banfi*, in "Rivista di storia della filosofia", a. XLIX, n. s., 1994, n. 2, pp. 287-301.

Questo lungo excursus sul significato complessivo dell'estetica hegeliana e, in esso, sull'impetosa diagnosi della «morte dell'arte», non è stato fatto a caso. Lasciando per ora impregiudicata la questione, variamente dibattuta dalla critica, se il motivo gentiliano dell'«inattualità dell'arte» debba intendersi o no come una sorta di trasfigurazione e allegoria del tema hegeliano della «morte dell'arte», su cui torneremo tra un attimo, e tenendo anzi debitamente conto dell'esplicito avvertimento di un critico importante come E. Garroni a non assumere l'«inattualità dell'arte» come «una specie di variante della "morte dell'arte"»¹²⁰ -, è incontestabile che le analisi filologiche non possano offuscare un dato di fondo: per il tramite di Bertrando Spaventa, il punto di riferimento del neoidealismo italiano - su cui magari polemizzare e rispetto a cui maturare le divergenze di pensiero - resta la dialettica hegeliana¹²¹. Su questo terreno Croce andrà distinguendo tra «ciò che è vivo e ciò che è morto nella filosofia di Hegel», Gentile formulerà e realizzerà progetti di revisione, ma entrambi gli autori risultano incomprensibili al di là di questo rapporto genealogico con il nocciolo "rivoluzionario" scoperto dallo Spaventa, quale che sia poi il giudizio sul "guscio mistico" che lo avvolge. Non solo: in Hegel la lezione logica e la lezione estetica coincidono e questo spiega perché il neoidealismo italiano (Croce, Gentile) abbia potuto riprendere la lezione logica hegeliana attraverso la lezione estetica fatta propria dal De Sanctis: l'epistolario tra Croce e Gentile chiarisce che la «riforma della dialettica hegeliana» è maturata quando si è approfondito il senso del desanctisiano «tal contenuto, tal forma», che traduce il concetto hegeliano dell'arte¹²².

Fatta questa premessa, può non risultare una forzatura arbitraria la tesi sostenuta da Vittorio Mathieu nel saggio già citato su *L'attualismo di Gentile e la morte dell'arte*: «Con il concetto dell'inattualità dell'arte l'attualismo assume un posto importante, anzi a mio parere unico, nella storia di quelle dottrine che sanciscono la morte dell'arte»¹²³. Di morte o

¹²⁰ E. GARRONI, *Estetica e problema critico. La filosofia italiana, Gentile e il caso Croce*, cit., p. 69.

¹²¹ Una vigorosa difesa del «metodo dialettico» è quella proposta nel saggio di B. SPAVENTA su *Le prime categorie della logica di Hegel*, in ID., *Opere*, cit., vol. I, pp. 367-437. Si tratta di un testo eccezionalmente vivo ed influente, all'origine del formarsi di quel movimento che costituirà il «neoidealismo italiano».

¹²² Cfr. *Lettere di B. Croce a G. Gentile dal 27 giugno 1896 al 23 dic. 1899*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 1969, fasc. I, pp. 1-100, ad es. lettera n. 85.

¹²³ V. MATHIEU, *L'attualismo di Gentile e la morte dell'arte*, cit., p. 353.

scomparsa di una forma storicamente data di arte e di passaggio in una forma successiva parla, com'è noto, Hegel quando costruisce dialetticamente le forme dello spirito assoluto. Dei tre momenti di tale dialettica, l'arte è la tesi, negata dall'antitesi della religione, a sua volta tolta e inverata dalla filosofia. Anche se questa successione è ideale, la storia in qualche modo la riproduce: il Romanticismo porta l'arte alla sua dissoluzione come momento finale di uno sviluppo passato attraverso l'arte simbolica, l'arte classica e l'arte romantica¹²⁴: esso fa posto così all'età del pensiero, l'età dello stesso Hegel. L'arte rimane, come rimangono le incarnazioni di tutti i momenti precedenti, ma, rispetto al punto in cui è giunta la coscienza del mondo, rappresenta una sorta di anacronismo. Rimane perciò in una situazione di disagio e quasi di impossibilità. In questo senso, la teoria della «morte storica» dell'arte¹²⁵ - fatta salva la

¹²⁴ Cfr. G.W.F. HEGEL, *Estetica*, cit., pp. 664 sgg.

¹²⁵ Il significato storico della «morte dell'arte» esige, a questo punto, un ulteriore approfondimento del problema nel suo insieme, per l'intrecciarsi in esso di riflessioni teoriche e di analisi storiche. In senso generale, infatti, la «morte dell'arte» esprime una diagnosi sull'arte o su certi suoi momenti, con tonalità che variano dal malcelato rimpianto all'amara constatazione. In un senso più circostanziato, tuttavia, la questione, introdotta da Hegel, mette in luce risvolti che resteranno decisivi per tutte le innumerevoli riprese successive. Sulla sua scorta possiamo sintetizzare i principali aspetti. In primo luogo, la «morte dell'arte» è relativa alla posizione dell'arte nel divenire dialettico della vita dello spirito per cui essa, dopo essersi resa funzionale alla religiosità, viene superata dalla filosofia. Più volte Hegel nell'*Estetica* asserisce che la verità che si consegna nell'arte (la verità in forma sensibile) non è il modo più alto di manifestarsi della verità. A questo intento sistematico Hegel connette il significato storico del problema, per cui esso va riferito alla situazione dell'arte nel mondo cristiano-borghese, al cui interno propriamente si consuma l'agonia dell'arte, come processo (nei termini hegeliani) di dissoluzione della forma d'arte romantica. Si tratta, cioè, di indagare il processo attraverso cui l'arte, affermatasi con il cristianesimo medievale, si dilegua in un lento processo che dalla crisi del Rinascimento conduce al Romanticismo propriamente detto. In un'epoca dominata dalla prosaicità della vita borghese, la necessità di cui era portatrice nel passato, non soddisfa più nel profondo lo spirito. Un «bisogno di filosofia» si fa preminente nella cultura e si insinua fin dentro l'arte: il penetrare della riflessione in essa è appunto uno dei principali motivi della sua decadenza. Non a caso l'epoca della «morte dell'arte» è anche l'epoca in cui nasce l'estetica come risposta dell'esigenza di filosofare sull'arte. In questo contesto, si affievolisce il rilievo storico dell'arte, declina il suo potere sociale, viene meno la capacità di informare di sé un'intera civiltà, che essa aveva nel mondo classico. Nei suoi esiti più pieni, l'arte costituisce ormai un passato magari nostalgicamente vagheggiato, ma inadeguato ad esprimere la verità del presente. Questo non implica alcuna sua scomparsa, certo; non è in gioco alcuna fine storica dell'arte. Ma si configura qui una sua più inquieta e precaria

ciclicità del ricorso -, prima che a Hegel, andrebbe fatta risalire, osserva Mathieu, a Vico, «poiché anche per lui all'età della fantasia è succeduta l'età delle accademie a cui lo stesso Vico, nonostante la sua nostalgia per una umanità fanciulla, sente di appartenere»¹²⁶. E in tutto il secolo dei lumi la difficoltà di conservare un posto alla fantasia accanto alla ragione è sentita e teorizzata. Hegel dunque non scopre il tema della morte dell'arte, ma è originale nel dedurne dialetticamente le ragioni.

Quanto a Gentile, l'inattualità dell'arte ha in lui ragioni parimenti dialettiche, ma per una dialettica radicalmente diversa da quella di Hegel. Per questi, il movimento dialettico passa da un concetto all'altro, da una determinazione oggettiva a un'altra, secondo una concatenazione necessaria. Per Gentile, dialettica è la necessità che il soggetto assoluto si faccia, passando attraverso una qualche determinazione oggettiva e togliendo quindi questa sua negazione. Il rapporto dialettico, cioè, lega la determinazione oggettiva al soggetto e non ad un'altra determinazione oggettiva; e l'astrazione dell'oggetto è tolta, non deducendolo in senso hegeliano, cioè collocandolo al suo posto necessario nell'insieme del sistema dell'assoluto, bensì risolvendolo nel soggetto.

Qual è la conseguenza di ciò rispetto al posto dell'arte nella storia dello spirito? La conseguenza è che non c'è un'arte che muoia storicamente per lasciare il posto alla filosofia, ma ci sono singole fantasie artistiche che in ogni momento muoiono, cioè trapassano in altro, perché viva il soggetto. E poiché il soggetto è il soggetto assoluto - l'atto del pensare, che è eterno e vive eternamente - anche le singole fantasie artistiche muoiono eternamente o almeno muoiono nell'eterno e non nella storia. «La teoria hegeliana della morte dell'arte - conclude Mathieu - diviene perciò in Gentile teoria dell'inattualità dell'arte, propria non dell'arte di oggi piuttosto che di ieri, bensì dell'arte di sempre in ogni momento della storia, [...] perché la morte dell'arte consiste, in realtà, nel passaggio dialettico attraverso il quale l'atto dello spirito eterna-

modalità di sopravvivenza: sullo sfondo si intravede anche una certa diffidenza «conservatrice» da parte di Hegel verso l'arte del suo tempo, caratterizzata da un incrinarsi dell'armonia classica tra soggetto e oggetto, tra contenuto e forma. La fenomenologia che egli traccia delle mutate condizioni di esistenza dell'arte nell'epoca della sua «morte» resta tuttavia tra gli esiti più grandiosi e più fertili della sua estetica. Su questi temi, e sulla loro ripresa nel dibattito svoltosi in tempi più recenti da noi sul tramonto dell'arte, cfr. D. FORMAGGIO, *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, cit., pp. 75 sgg.

¹²⁶ V. MATHIEU, *L'attualismo di Gentile e la morte dell'arte*, cit., pp. 353-354.

mente si fa»¹²⁷. E' chiaro, quindi, che in Gentile la morte dell'arte non è una morte storica, che caratterizzi un momento del tempo - l'arte è infatti al tempo stesso attuale e inattuale -, ma è, per dir così, un eterno morire, che caratterizza un certo momento dello spirito. La teoria gentiliana, in altri termini, non interpreta l'arte in una sua fase storica, ma vuole interpretarla quale è sempre in ogni momento della storia.

L'interpretazione data dal Mathieu del concetto gentiliano dell'inattualità dell'arte ed il riferimento genealogico al tema hegeliano della morte dell'arte non sono, in realtà, una novità. Ambedue gli spunti critici possono contare, infatti, sull'autorevole opinione di B. Croce, che aprì, all'inizio del secolo, la disputa intorno alla «morte dell'arte» in Hegel. Dal momento che la presa di posizione crociana nei confronti dell'estetica hegeliana è del 1906, è evidente che in quel testo non v'è cenno alla teoria gentiliana, che è ancora ben lungi dall'esser formulata: eppure le pagine crociane rivestono una singolare importanza perché, polemizzando con Hegel, individuano già gli argomenti del successivo scontro con Gentile - il che conferma la tesi già espressa che il pomo della discordia nell'ambito del neoidealismo italiano investe la diversa interpretazione della dialettica hegeliana.

Croce aveva già dato una prima formulazione alla questione della *Mortalità e decadenza dell'arte nel sistema dello Hegel*, in un paragrafo con questo titolo nella parte storica della prima *Estetica* (1902)¹²⁸. Nel famoso saggio su *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, appunto del 1906, Croce riprendeva con maggiore decisione la condanna della teoria hegeliana dell'arte. La tesi di fondo, poi strenuamente difesa in polemica con Bosanquet, tendeva ad interpretare le affermazioni del pensiero hegeliano a questo proposito come quelle che volevano indicare la definitiva ed avvenuta «morte dell'arte», in una prospettiva ermeneutica che legava questo tipo di lettura dell'estetica di Hegel alla contestuale e parallela fine della filosofia, secondo la convinzione allora diffusa che Hegel avesse pronosticato lo scioglimento e l'inveramento dell'intero corso della storia della filosofia nella sua filosofia. Il che, evidentemente, è riferibile ad una «insufficiente distinzione tra fatto empi-

¹²⁷ *Ivi*, p. 354.

¹²⁸ Cfr. B. CROCE, *Mortalità e decadenza dell'arte nel sistema dello Hegel*, in *Id.*, *Estetica*, cit., pp. 385-387.

rico e ideale»¹²⁹, già denunciata a suo tempo da Gentile. Ma è anche imputabile a qualcosa di più di un semplice errore logico; vale a dire ad una forma di resistenza metafisica a capire il ritmo dialettico dell'argomentazione hegeliana. Croce adotta un curioso schema di giudizio, secondo il quale «quando la filosofia si è svolta compiutamente, l'arte deve sparire, perché superflua: l'arte deve morire, e, anzi, è ormai già bella e morta»³¹³⁰. Morta, si badi, non di «quell'eterno morire, che è un eterno rinascere» - come vorrebbe una concezione ciclica o circolare della vita dello spirito -, non, precisa Croce, di una morte «perpetuamente rinnovantesi, ma proprio da accadere ed accaduta, di una morte dell'arte nel mondo storico»¹³¹.

In questo senso, l'arte è morta perché ha esaurito il suo compito storico ed ha ceduto il posto alla filosofia come forma superiore di sapere, quella in grado di attingere la verità in sé e per sé. L'arte per Hegel era solo un «errore filosofico - afferma Croce -, una filosofia inferiore. L'arte vera sarebbe la filosofia, che si ripropone il medesimo problema su cui l'altra si travaglia invano, e lo risolve in modo adeguato»¹³².

Alla radice di questa antinomia o confusione tra l'ambito dell'arte e quello della filosofia ci sarebbe, secondo Croce, una distorta applicazione della dialettica ai concetti distinti. Non distinguendo, come farebbe Hegel, la sfera dell'arte da quella del pensiero, gli è preclusa la possibilità di riconoscere l'autonomia e l'originalità di un momento rispetto all'altro. La morte dell'arte è un paradosso, ma «questo grandioso paradosso illumina l'errore estetico di Hegel in tutti i suoi contorni e, meglio forse di ogni altro esempio, chiarisce l'errore dello stesso presupposto logico»¹³³. Il problema è, dunque, di cercare qual è l'«errore» alla base del sistema. L'«errore», «ciò che è morto della filosofia di Hegel», è la dialettica come «sintesi degli opposti», astratti e separati. «Posta questa applicazione ch'egli faceva della dialettica - conclude Croce -, a Hegel non restava altra scelta se non, o sopprimere l'arte mercé quel grandioso paradosso o conservarla con un'incoerenza non meno grandiosa»¹³⁴.

¹²⁹ G. GENTILE, *La teoria dell'errore come momento dialettico e il rapporto tra arte e filosofia* (1907), in ID., *Frammenti di estetica e letteratura*, cit., p. 160.

¹³⁰ B. CROCE, *Saggio sullo Hegel*, cit., p. 86.

¹³¹ *Ivi*, pp. 86-87.

¹³² *Ivi*, p. 86.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ivi*, p. 87.

Se la morte dell'arte è vista come una «conseguenza» o un «contraccolpo» dello «scambio tra sintesi degli opposti e rapporto dei distinti»¹³⁵, è facile desumere che la teoria gentiliana dell'attualità o esistenza dell'arte e dell'inattualità o inesistenza dell'arte pura, nella misura in cui utilizza la dialettica hegeliana - anche se «riformata» -, è criticata e avversata da B. Croce per le stesse ragioni e con le medesime motivazioni. Da questo punto di vista, è lecito sostenere che, al di là della formale distinzione dei concetti, l'intreccio storico che si è venuto determinando nell'ambito del neoidealismo italiano tra i diversi contesti tematici e la filosofia hegeliana autorizzi a considerare la posizione di Gentile come interna alla discussione di Hegel nel Novecento, e quindi come un approfondimento, sicuramente innovativo e «geniale», del tema della morte dell'arte. In definitiva, è stato autorevolmente rilevato, «il dibattito "estetico" tra Gentile e Croce si iscrive pur sempre nell'orizzonte filosofico del neohegelismo»¹³⁶.

La riprova storiografica la si può rintracciare nel fatto che, partendo da tutt'altro angolo visuale rispetto a quello crociano, si può arrivare a conclusioni metodologiche, se non di merito, identiche a quelle sostenute da B. Croce: è quello che fa Mathieu quando, in buona sostanza, recepisce e fa proprie le indicazioni crociane.

Il discrimine, il punto di svolta tra Croce e Gentile si conferma essere l'interpretazione di Hegel, della sua dialettica e della sua estetica. Si può fare riferimento ad un'ulteriore, più illuminante riprova. Un illustre esponente della scuola di Banfi, Dino Formaggio, ha avuto il merito di allestire uno studio organico e sistematico sul tema della «morte dell'arte» e l'Estetica. Bene, una delle tesi centrali di Formaggio è questa: «l'intera filosofia dell'arte del Gentile può essere considerata [...] come lo sviluppo più coerente e più stretto che sia stato mai dato al tema hegeliano della morte dell'arte»¹³⁷. In effetti, non è difficile seguire la filosofia dell'arte di Gentile individuando un rapporto decisivo con l'estetica hegeliana nello sviluppo pieno del tema della morte dell'arte. Per quanto riguarda la questione interpretativa, già nel 1907¹³⁸, all'indo-

¹³⁵ *Ivi*, p. 80.

¹³⁶ Cfr. A. NEGRI, *L'estetica di Giovanni Gentile*, cit., p. 8.

¹³⁷ D. FORMAGGIO, *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, cit., p. 102.

¹³⁸ In una nota, già cit., su *La teoria dell'errore come momento dialettico e il rapporto tra arte e filosofia*, poi pubblicata in *Frammenti di estetica e letteratura*, cit., pp. 153-161.

mani della pubblicazione da parte di Croce di *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, Gentile aveva impugnato la molto discutibile tesi crociana di una confusione in cui Hegel sarebbe incorso tra errore filosofico e verità particolare, tale per cui tutte le «verità particolari», e quindi l'arte, la storia, le scienze fisiche e naturali, non potevano che rovesciarsi in altrettanti «errori filosofici»¹³⁹. Tale, secondo Croce, il contraccolpo inevitabile dello «scambio tra sintesi degli opposti e rapporto dei distinti».

Gentile ha facile gioco nel ribattere a Croce che la sua critica della dottrina hegeliana della dialettica degli opposti, soprattutto per ciò che concerne la teoria dell'errore, è inaccettabile. Non si può, afferma coerentemente Gentile, rendere merito alla dialettica hegeliana degli opposti e accettarla, ed al tempo stesso passare ad espungervi la molla stessa di svolgimento di questa dialettica, il negativo, a favore di un'intera positività della verità reale: «Questo positivo che non è niente negativo è un'astrazione: è l'errore filosofico combattuto da Hegel»¹⁴⁰. Anzi, hegelianamente parlando, afferma Gentile, se errore c'è, è proprio quello del logo astratto, non dialettizzato nella ragione e perciò intellettualmente fissato ad una sua polarità isolata, «distinta», appunto; e questo è proprio quel che Croce s'è adoperato a fare e che Hegel stesso avrebbe definito errore filosofico.

Per quanto riguarda l'arte, contraddittorio, sulla stessa base della contraddittorietà di una compresenza metodica di logica degli opposti e di nessi dei distinti, è il rapporto tra arte e filosofia messo in sistema da Croce. Accettati i capisaldi della dialettica degli opposti, bisogna coerentemente accettare - afferma Gentile - anche i corollari che ne discendono, e anzitutto questo del processo tutto ideale, non empirico e storico della morte dell'arte: «La ripugnanza del Croce ad accogliere questo corollario della dialettica hegeliana applicata alla filosofia dello spirito, della risoluzione dell'arte nella filosofia, deriva, o m'inganno, da una insufficiente distinzione tra fatto empirico e ideale, in cui incorsero già alcuni hegeliani, come il nostro De Meis. Tale corollario non importa che storicamente debba morire l'arte. Storicamente, dal punto di vista empirico, non muore, non trapassa niente. E questo è una delle più profonde vedute di Hegel». Il rapporto tra pensiero ed essere, tra filoso-

¹³⁹ Cfr. B. CROCE, *Saggio sullo Hegel*, cit., p. 80.

¹⁴⁰ G. GENTILE, *La teoria dell'errore come momento dialettico e il rapporto tra arte e filosofia*, in ID., *Frammenti di estetica e letteratura*, cit., p. 154.

fia ed arte, è così delineato: «L'unità dell'ideale e del reale importa il passaggio eterno che non è mai compiuto: l'eterno *fieri*. Sicché, se è vero che l'arte muore nella filosofia, essa non deve morire di fatto, cioè, una volta sola, e restare morta: ma deve morire eternamente, per non esser morta mai»¹⁴¹.

Riprendendo e ribadendo con maggior forza quei concetti nell'ultimo capitolo della sua *Filosofia dell'arte*, Gentile riconferma l'immortalità dell'arte come momento non caduco della sintesi dello spirito nel «logo concreto». Immortale è «lo spirito come tale, nella sua attualità; immortale l'arte che concorre alla sua attualità»¹⁴².

Immortale è «ogni opera d'arte; e immortale l'arte come momento della sintesi spirituale». L'opera è «immortale perché il soggetto di cui è l'espressione è infinito; non è un uomo, che sarebbe mortale, ma l'umanità di quest'uomo; il sentimento che nell'atto dell'opera d'arte assume una particolare determinata individualità, senza nulla perdere della sua propria totalità; l'anima che s'incorpora nell'opera d'arte; quell'identica anima, che si incorpora in ogni opera umana, e che batte in ogni cuore umano, immortale». Immortale è, infine, «l'arte come momento della sintesi dello spirito nel logo concreto, come attività fondamentale o, se si vuole, categoria dello spirito»¹⁴³.

E Gentile spiega in nota: «Categoria è propriamente la sintesi, come divenire o unità viva degli opposti contrari». Rileva, quindi, che questo «è il punto che è stato controverso nella storia delle dottrine estetiche». Coloro che parlano di morte storica dell'arte - ed ancora una volta Gentile cita, tra «taluni hegeliani» che non interpretano correttamente Hegel, il libro di De Meis («malgrado tutti i suoi paradossi e mezze verità e prolissità, sempre vivo e suggestivo») - falliscono la vera interpretazione dei testi hegeliani per una «mancata distinzione logica tra logo astratto e logo concreto»¹⁴⁴.

Ciò che più importa rilevare, a questo punto, non è tanto la coerente compattezza teorica dell'argomentazione di Gentile, specialmente rispetto al rimanente hegelismo italiano, nell'affrontare il tema hegeliano della morte dell'arte; la nuova considerazione che il testo di Gentile ci offre è colta con felice intuizione da D. Formaggio: «Una volta di più

¹⁴¹ *Ivi*, p. 60.

¹⁴² G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 290.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 291-293.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 293-294.

l'arte è, non solo il punto di scandalo della filosofia, ma la più dura prova di forza delle sue strutture. La paradossalità della tesi di Gentile risente di questa prova di forza e della minaccia continua di ribaltamento del sistema che la riflessione dell'arte mette in atto». In questa prospettiva, osserva ancora Formaggio, «tutta la filosofia dell'arte del Gentile altro non è se non lo sviluppo radicale del tema della morte dell'arte in alcune sue note essenziali»¹⁴⁵.

4. Il destino dell'arte

Nel conflitto delle interpretazioni che si è acceso con riferimento all'analogia o meno del concetto di inattualità dell'arte in Gentile con quello di «morte» - o meglio, più precisamente, di «dissoluzione» (*Auflösung*) - dell'arte in Hegel, è possibile, a questo punto, ricostruire meglio i termini del problema e tentare una rapida sintesi.

Non è difficile scorgere nella teoria gentiliana dell'inattualità dell'arte uno «sviluppo radicale», cioè un'accelerazione, che comporta anche una trasformazione, della densità teorica e della dimensione dinamica del tema hegeliano della morte dell'arte¹⁴⁶. E quindi, paradossalmente, ha ragione Garroni nel sostenere - come s'è già visto - che «a torto l'inattualità dell'arte è parsa talvolta come una specie di variante della morte dell'arte», altrimenti non avrebbe senso la gentiliana «riforma della dialettica hegeliana», rispetto alla cui interpretazione prende corpo l'estetica attualistica; ma questo conferma anche la centralità del tema della morte dell'arte, la sua capacità di porsi come una sorta di imprensabile specchio, che restituisce poi, però, le distinzioni e le diversità dell'estetica di Gentile e di quella di Croce.

Ma il concetto dell'attualità e insieme, dialetticamente, dell'inattualità dell'arte apre un'altra serie di problemi, offrendoci realmente la possibilità di praticare quello che Fanizza, sulla base di una suggestione di H. Bloom, ha chiamato un «tentativo di "dis-lettura"» della gentiliana filosofia dell'arte¹⁴⁷.

¹⁴⁵ D. FORMAGGIO, *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, cit., p. 102.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Il riferimento di Fanizza è ad un saggio di H. Bloom in cui la lettura è considerata come «un atto tardivo e quasi impossibile, che, se è forte, è sempre un disleggere» (cfr. *Una mappa della dislettura*, trad. it. di F. Rosati e A. Atti, Milano, Spirali, 1988, p. 11).

Prenderò le mosse da un tema affrontato da ultimo, il tema dell'immortalità dello «spirito come tale, nella sua attualità». Lo spirito è eterno, dice Gentile, perché eterno è il suo divenire, ed infinito superamento dell'inesauribile non-essere del suo essere. Sullo sfondo della vita eterna e infinita dello spirito si colloca il carattere infinito dell'opera d'arte, riflesso dell'infinità del sentimento che la anima.

Il sentimento, che costituisce la «radice» del pensiero, assicura anche l'unità e l'infinità dell'opera d'arte: «attraverso questo prisma dalle infinite facce del pensiero, lo stesso sentimento che lo anima e regge si rifrange in molti colori: esso, che è un solo sentimento, incorporandosi nel pensiero, in cui è chiamato dalla sua propria essenza ad attualizzarsi, assume corpi e fattezze molteplici e diverse. Tanti pensieri e altrettanti sentimenti. Ognuno infinito, non paragonabile con nessun altro, perché in ciascuno è tutto il soggetto, che è unico, e cioè infinito. Ognuno è un mondo: esso e il pensiero che anima, e che fa con esso un individuo»¹⁴⁸. Ogni opera d'arte è un intreccio inestricabile di individualità, che è il suggello della personalità dell'artista, e di infinità, che è il carattere del sentimento. Un poema come la *Divina Commedia* è «infinito in cotesta vita di sentimento, affatto individuale, che vi circola dentro e la fa risuonare con una speciale nota dentro l'anima d'ogni uomo capace di leggere il poema»¹⁴⁹.

L'infinità del sentimento fonda, quindi, l'infinità dell'opera d'arte, «che, come ogni cosa dello spirito, non può essere, nel suo valore, se non infinita e perciò immortale»¹⁵⁰.

Se si prescinde per un attimo dall'enfasi un pò retorica dell'immortalità dell'opera d'arte e si focalizza l'attenzione sul suo carattere di infinità, è possibile cogliere un motivo di fondo di enorme valore euristico. Contrariamente alla tesi crociana per cui «genio e gusto sono [...] sostanzialmente identici»¹⁵¹, il che vuol dire che l'attività del critico consiste nel rifare esattamente il processo di formazione dell'opera - ma, una volta rifatto esattamente questo processo di formazione, esso si pone come unico e definitivo, e non si vede la possibilità e legittimità di altre interpretazioni - , il concetto di «infinità» dell'opera di Gentile permette di sostenere che ogni opera d'arte è sostanzialmente disponibile ad una

¹⁴⁸ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 175.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 176.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 177.

¹⁵¹ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 152.

serie infinita di approcci possibili, a seconda del gusto e della sensibilità individuali. L'opera d'arte è veramente «aperta» ad una pluralità di letture e di giudizi, del pubblico e della critica, egualmente plausibili e legittimi.

In questo modo di intendere la teoria dell'interpretazione, che caratterizza larga parte dell'attuale critica d'arte - un orientamento di pensiero esemplarmente teorizzato negli anni Cinquanta da L. Pareyson, con la sua estetica come «teoria della formatività» e col suo concetto di «infinità» e «inesauribilità» o «ulteriorità» dell'opera¹⁵², e negli anni Sessanta da U. Eco con la sua poetica dell'«opera aperta»¹⁵³ - non si può non vedere una sostanziale analogia con la posizione gentiliana dell'infinità dell'opera d'arte, al di là e nonostante la trascrizione in un registro speculativo di timbro idealistico dell'insieme dei problemi della vita dell'arte.

Il presupposto idealistico «costringe» Gentile ad attraversare il regno dell'arte da filosofo che deve legare quel regno al complesso della vita dello spirito, ma egli «lo riconosce sotto mille forme mutevoli ed opposte, sforzandosi di fermarne le sembianze e continuamente perdendole e teorizzando infine questa stessa inafferrabilità della totalità dell'esperienza artistica in una totalità attuale di pensiero»¹⁵⁴.

L'arte è inattuale ed attuale insieme, è e non è pensiero. È vita, immediatezza, sentimento; ed è anche critica e giudizio. Come pura arte, essa è puro sentimento, morto immediato, natura. Ed in tal senso essa esiste o come vita o come giudizio; e quando esiste come vita non può essere attuale pensiero, e quando esiste come pensiero non è più vita,

¹⁵² La prospettiva estetica e, al suo interno, la teoria dell'interpretazione di L. Pareyson sono delineate e sviluppate in un insieme di suoi saggi: cfr., almeno, *Estetica: teoria della formatività* (1954), III ed. riv., Firenze, Sansoni, 1974, soprattutto i capp. V e VI; *Verità e interpretazione* (1971), III ed., Milano, Mursia, 1982, in particolare pp. 53-90. Si veda, altresì, la bella antologia degli scritti di L. PAREYSON, *Filosofia dell'interpretazione*, a cura di M. Ravera, Torino, Rosenberg & Sellier, 1988.

¹⁵³ U. ECO, *Opera aperta* (1962), VI ed., Milano, Bompiani, 1988. In questa raccolta di saggi, tematicamente orientata a fare i conti con Croce e con Dewey, il motivo di fondo, in buona sostanza ripreso dalla «teoria della formatività» e dal concetto di «infinità» dell'opera di L. Pareyson, consiste nel rivendicare come carattere specifico di ogni opera d'arte il suo essere «sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l'opera a rivivere secondo una prospettiva, un gusto, una esecuzione personale» (*ivi*, p. 60).

¹⁵⁴ D. FORMAGGIO, *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, cit., p. 102.

così che c'è quando non c'è. Con questa formula paradossale Gentile ha condensato e polarizzato, ai lati opposti del movimento dialettico, il tema dell'arte: ma come non vedere in questa concezione di un'arte che c'è e non c'è, che esiste e non esiste, che compare e scompare, un originario fondo problematico ed un carattere sostanzialmente ambiguo dell'arte come tale? Una sorta di araba fenice quest'arte, che si dà e si ritrae, che promette e non mantiene, che sembra a portata di mano e poi, inevitabilmente, si dilegua.

Se forzassimo anche solo lievemente il testo di Gentile, troveremmo un interprete d'eccezione, apparentemente agli antipodi dell'idealismo. Scrive Adorno: «Filosofia ed arte convergono nel contenuto di verità dell'arte: la verità progressivamente dispiegantesi dell'opera d'arte non è altra che quella del concetto filosofico»¹⁵⁵. Solo che nell'opera la verità si presenta nella forma della metafora, come «apparenza di ciò che non ha apparenza»¹⁵⁶. Il dato costitutivo dell'opera è questo suo carattere ambiguo, di enigma. L'arte promette: ma la promessa è inganno? Questo è l'enigma. Come una sfinge, l'arte non offre una risposta. Da qui nasce quella che Adorno, parafrasando Hegel, ha chiamato «necessitazione all'estetica»¹⁵⁷, alla critica e quindi al pensiero, proprio per risolvere l'enigma posto e non risolto dall'arte: «Il contenuto di verità delle opere d'arte è la soluzione obbiettiva dell'enigma di ogni singola opera. Esigendo la soluzione, l'opera rimanda al contenuto di verità. Questo si può ricavare solo mediante la riflessione filosofica. Ciò e nient'altro giustifica l'estetica»¹⁵⁸.

Con quest'affermazione sembrerebbe negato ogni valore originale e autonomo della sfera artistica. Senonché, nell'ultimo grande capitolo di *Dialettica negativa*, in cui è istituito un apparentamento solidale fra arte e metafisica, Adorno sostiene che «il salvataggio dell'apparenza, oggetto dell'estetica, ha la sua incomparabile rilevanza metafisica»¹⁵⁹. E questo perché «nell'apparenza è promesso il senza apparenza»¹⁶⁰, la ve-

¹⁵⁵ Th.W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975, p. 187.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 188.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 484.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 183.

¹⁵⁹ Th.W. ADORNO, *Meditazioni sulla metafisica*, in ID., *Dialettica negativa*, trad. it. di C.A. Donolo, Torino, Einaudi, 1970, p. 356. In *Teoria estetica*, Adorno parla dell'«estetica come asilo della metafisica» (*ivi*, p. 487).

¹⁶⁰ Th.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, cit., p. 366.

rità o Dio. In questo senso, il pensiero critico «è solidale con la metafisica» [e conseguentemente anche con l'arte] «nell'attimo della sua caduta»¹⁶¹.

Pur in questa altalena di esistenza e non esistenza, di apparenza ed essenza, l'arte adempie ad un ruolo insostituibile, quello di «coscienza critica» nei confronti di un mondo «completamente amministrato». Adorno cita Stendhal, che parlava dell'arte come *promesse du bonheur*. Anche se non felicità piena o verità dispiegata, l'arte - attuale o inattuabile che sia, apparente o meno, enigmatica ed ambigua quanto si vuole - è necessaria perché è necessario il sentimento, perché il pensiero non sia «logo astratto» e senz'anima, anche se sappiamo che il suo *destino* è costitutivamente problematico ed effimero. Resta da sottolineare, in questo veloce confronto tra la filosofia dell'arte di Gentile e la teoria estetica di Adorno, quale ricchezza problematica e quale insospettabile affinità si celino dietro due costellazioni categoriali appartenenti a due mondi a prima vista distanti e diversi.

Tornando a Gentile, si diceva che l'arte ha come suo tratto distintivo l'ambiguità, l'indefinitezza. Se si scava più a fondo, si scopre che l'enigmaticità dell'arte non allude solo al suo disporsi nella forma specifica della metafora, ma investe la sua dimensione costitutiva: l'arte è vita come problema. Essa muore nel senso del finire come finisce ogni cosa, cioè solo quando e in quanto cessa di essere un problema. Ed in quanto problema, l'arte è un'immediatezza non già astrattamente opposta al pensiero e del tutto eterogenea ad esso, ma una immediatezza completa e perciò dialettica che, mentre si pone, si nega e si media nel pensiero, è vita che si fa pensiero, sentimento che si dialettizza nell'autocoscienza, soggettività e sogno che nella loro pura forma poi si rovesciano, si mediano concretamente, ed attualmente vengono a sapersi nella veglia del pensiero. La problematica dell'arte è specchio fedele della problematica stessa dell'esistenza nel suo porsi.

Non è un caso che la varia e multiforme vita dell'arte, indocile ad ogni schematismo definitorio e categorizzante - di cui parlava Banfi e l'intero indirizzo fenomenologico¹⁶² -, può essere uno degli esiti più

¹⁶¹ *Ivi*, p. 369.

¹⁶² Per la posizione banfiana nei confronti dell'estetica gentiliana, cfr. A. BANFI, *I problemi di un'estetica filosofica*, parte I, in "La Cultura", XI, 1932, fasc. IV, pp. 750-774 e parte II, *ivi*, XII, 1933, fasc. I, pp. 174-188, poi in *I problemi di un'estetica filosofica*, a cura di L. Anceschi, Firenze, Parenti, 1961, pp. 3-61, soprattutto pp. 50-54; ora in A. BANFI, *Opere*, vol.

coerenti di quella «inquietudine del divenire»¹⁶³, sotto la cui cifra Negri ha voluto recentemente riassumere il significato complessivo della riflessione gentiliana.

Il destino dell'arte è tutto qui: nel suo essere problema che, quando si pretende di afferrarne il senso, s'è già dileguato nella critica ed è diventato pensiero, abbandonando le sembianze ed i colori variopinti dell'apparenza sensibile, dell'arte attuale. Sicché, per riprendere un'espressione di Gentile, «se è vero che l'arte muore nella filosofia, essa [...] deve morire eternamente, per non esser morta mai». Questa immanente contraddizione, che definisce l'orizzonte dell'esperienza artistica, riflette il movimento dialettico che caratterizza a sua volta il rapporto del pensiero con l'oggetto della conoscenza, posto per essere superato, ma che poi ricompare per essere poi ancora superato, in un circolo eterno che scandisce la vita dello spirito, che trova comunque nell'oggetto il suo limite e il suo problema, superabile ma necessario per continuare a porsi come atto puro, come logo concreto.

In quanto problema, l'arte condivide così il destino dell'intera filosofia di Gentile. Già all'inizio degli anni Quaranta era in questa chiave di lettura che E. Paci - forzando i testi, ma non più di tanto - restituiva la filosofia dell'atto¹⁶⁴. Paci sottolineava un passaggio molto preciso proprio de *La filosofia dell'arte*, laddove Gentile afferma: «Il limite in cui si incontra il pensiero e al quale esso non potrebbe rassegnarsi senza rinunciare alla propria infinità e libertà, e perciò alla sua propria esistenza, è il suo oggetto. [...] Ebbene, questo oggetto non ancora conosciuto, e da conoscere, è, sempre, il problema del pensiero. Problema eterno, s'intende [...]»¹⁶⁵

La tematizzazione del pensiero, dell'atto, come «eterno problema» che Paci svolge e radicalizza come tratto caratteristico e decisivo della filosofia gentiliana, favorisce anche quella lenta incubazione di un'inter-

V: *Vita dell'arte. Scritti di estetica e di filosofia dell'arte*, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza, Reggio Emilia, Istituto A. Banfi, 1988, pp. 5-55, in particolare pp. 45-49. Nell'ambito della scuola di Banfi e dell'indirizzo fenomenologico, particolarmente significativo ed esemplare è l'atteggiamento di D. Formaggio, di cui cfr. *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, cit., soprattutto il § 14 della I parte: *La «Morte dell'arte» e la filosofia dell'arte. G. Gentile*, pp. 99-104.

¹⁶³ Cfr. A. NEGRI, *L'inquietudine del divenire. Giovanni Gentile*, cit.; su questo volume di Negri ci si sofferma nella nota 16.

¹⁶⁴ E. PACI, *L'atto come problema*, in "Studi filosofici", a. I, 1940, n. 2, pp. 220-229.

¹⁶⁵ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., pp. 13-14.

pretazione complessiva dell'attualismo come problematicismo che era stata da poco intrapresa da quello che è stato definito il discepolo che «fu più vicino» a Gentile, e che fu probabilmente anche il suo allievo migliore, Ugo Spirito.

Con *La vita come ricerca* del 1937, opera in cui però il termine allora nuovo non è mai usato, «nasceva - ricorda autobiograficamente lo stesso Spirito - il *problematicismo* e aveva inizio il *capovolgimento*»¹⁶⁶. Sulla linea di Spirito, secondo un'originale e autonoma versione del problematicismo, ha lavorato e si colloca anche A. Negri, che dell'attualismo può essere considerato oggi l'interprete più fedele e più eretico.

¹⁶⁶ U. SPIRITO, *Dall'attualismo al problematicismo*, Firenze, Sansoni, 1976, p. 7.